

Тартуский университет
Факультет гуманитарных наук и искусств
Колледж иностранных языков и культур
Отделение славистики

Литературный дебют Ирины Одоевцевой

Бакалаврская работа
студентки III курса
Юлианы Виталии Март

Научный руководитель —
лектор, PhD Р. С. Войтехович

ТАРТУ 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Дебютный сборник Ирины Одоевцевой	
«Двор чудес» (1922).....	12
Глава 2. История литературного дебюта Одоевцевой	
в книге «На берегах Невы» (1967)	48
Заключение	64
Список использованной литературы	66
Kokkuvõte.....	70

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Ирины Одоевцевой (1895–1990) изучено мало. Современному читателю она известна главным образом как автор мемуаров, второстепенный поэт из круга Н. С. Гумилева и жена Г. В. Иванова, адресат многих его стихотворений. Мемуары Одоевцевой заслуженно привлекают к себе внимание и, наверное, не случайно затмили для потомков ее стихотворные сборники и прозу, но для современников существовала и другая Одоевцева, с участием которой в литературной жизни они считались. И даже если эта ситуация не изменится, если Одоевцева так и останется в памяти потомков главным образом мемуаристкой, адекватное восприятие книг «На берегах Невы» (1967), «На берегах Сены» (1983) и «На берегах Леты» (осталась недописанной) будет невозможным без дополняющего картину контекста ее предыдущего творчества.

Самая знаменитая книга Одоевцевой – «На берегах Невы» – посвящена периоду ее литературного дебюта. Понять ее адекватно без знания раннего творчества писательницы невозможно. Именно поэтому тема нашей работы – литературный дебют Ирины Одоевцевой – подразумевает обращение, как к начальному, так и к позднему (мемуарному) периоду ее творчества.

Ирина Одоевцева дебютировала как поэт, а не как прозаик и мемуариста, поэтому в центре нашего внимания в первой половине работы будет находиться ее дебютный сборник стихотворений «Двор чудес» [ИО-1922]. Основная цель первой главы нашего исследования заключается в том, чтобы проанализировать основные сюжеты и мотивы этого поэтического сборника, выделить доминирующие жанровые разновидности и затем – уже в следующей главе – проследить отражение стихотворений первого сборника в мемуарных книгах Одоевцевой. Частично будем опираться на исследовательскую литературу, но эта литература весьма ограничена по объему, и во многих отношениях нам придется быть первопроходцем.

Что касается анализа поэтического сборника Одоевцевой, то, как мы уже говорили выше, нас интересует в первую очередь репертуар сюжетов, мотивов, образов и наиболее явный слой внетекстовых референций. Мы не планируем пока ни подробного описания поэтики автора, ни систематического сопоставления с контекстом. Это станет возможно позднее, после изучения всех сборников Одоевцевой и более тщательного знакомства с литературой соответствующего периода. На данном этапе мы смогли выявить жанр баллады как характерный элемент поэтики ранней Одоевцевой. Чтобы проанализировать балладу Одоевцевой мы попытались выявить в ней определенные подвиды. Мы также постарались выявить заметные периклички с творчеством Н. С. Гумилева, учителя Одоевцевой – в том числе и в жанре баллады. Мы также рассмотрим автокомментарий к стихотворениям первого сборника Одоевцевой в первой книге ее мемуаров «На берегах Невы».

Вторая глава настоящей работы будет посвящена книге мемуаров «На берегах Невы». Она дает биографический и иной контекст для понимания сборника «Двор чудес», причем только косвенно и частично, поскольку сам этот сборник не попадает в центр внимания писательницы. Литературный дебют Одоевцевой представлен в совершенно иной перспективе, и в этом случае нельзя не учитывать большого опыта работы Одоевцевой над романами, — в свое время большим успехом за границей пользовались ее романы «Ангел смерти» (1927), «Изольда» (1931), «Зеркало» (1939) и «Оставь надежду навсегда» (1954), — и поэтическими книгами: среди них «Двор чудес» (1922), «Контрапункт» (1950), «Стихи, написанные во время болезни» (1951), «Десять лет» (1961), «Одиночество» (1965), «Златая цепь» (1975) и «Портрет в рифмованной раме» (1976). «На берегах Невы» – не просто отчет о событиях определенного периода, а художественная конструкция, художественная проза, сохраняющая такую же установку на художественность, как и мемуарная проза современников Одоевцевой – ее мужа Георгия Иванова, Марины Цветаевой, Осипа Мандельштама и многих других писателей и поэтов.

На наш взгляд, смещение поэтики мемуаров в сторону художественных приемов и обеспечило такой успех книге «На берегах Невы». Но описать эти приемы

во всем объеме не представляется возможным на данном этапе. Мы сознательно ограничили свой интерес тремя аспектами структуры этого произведения.

В рамках своей бакалаврской работы мы вынуждены ограничиться тремя вопросами (асpekтами) художественного построения книги.

1. Первый аспект касается персонажной структуры, и именно он отражен в заглавии. Центральным персонажем повествования Одоевцевой (кроме автобиографического нарратора) является Николай Гумилев.
2. Второй аспект связан с литературной традицией и актуальным контекстом книги. На наш взгляд, одним из образцов для произведения Одоевцевой стала мемуарная книга ее мужа Георгия Иванова «Петербургские зимы», в которой образ Гумилева также присутствует и играет важную роль.
3. Третий аспект связан с важной особенностью книги – обилием поэтических цитат. Разумеется, в книге, где главным героем выступает Н. Гумилев, должны быть цитаты из его поэзии, и они, действительно, имеются. В то же время, удельный вес цитат из Гумилева можно оценить только на фоне цитирования других авторов. Воссозданную нами общую картину мы также постарались сопоставить с данными по книге Г. Иванова.

Обобщая, можно сказать, что в аспекте персонажной структуры в центре нашего внимания три персонажа: Одоевцева – Гумилев (главный) – Георгий Иванов. В аспекте интертекстуальном для нас важно соотношение с книгой Г. Иванова «Петербургские зимы» и цитатным фондом (в котором наибольший интерес вызывает цитирование Гумилева). В аспекте техники цитирования для нас важна иерархия цитируемых авторов и текстов, доля «чужого слова» в оригинальном тексте и приемы ввода цитат, частично схожие, частично различающиеся у Иванова и Одоевцевой.

Таким образом, литературный дебют Одоевцевой предстает в нашей работе в двух аспектах: в первой главе будет представлен анализ основного произведения Одоевцевой этой поры – книги «Двор чудес»; во второй главе – анализ автокомментирующего текста, в котором внимание только частично сосредоточено на произведениях, входящих в названный сборник. Кроме того, в работе будет

затронут вопрос о совместной работе Одоевцевой и Гумилева над учебной балладой «Дочь Змия».

Краткий историографический обзор.

Литературы об Одоевцевой литературы ничтожно мало, и нам приходилось восстанавливать знания о ней по книгам и статьям о ее супруге (А. Ю. Арьева, В. П. Крейда и др.). Все же существует ряд источников и исследовательских работ, посвященных Ирине Одоевцевой, о которых мы скажем ниже. Будут также упомянуты работы, посвященные Георгию Иванову и необходимые для понимания поэтики его книги «Петербургские зимы».

В книге Э. И. Бобровой «Ирина Одоевцева: поэт, прозаик, мемуарист: Литературный портрет» (1995) анализируются баллады поэтессы и стихотворные сборники, опубликованные как в Петрограде («Двор чудес», 1922), так и в эмиграции. По мнению Бобровой, к жанру современной баллады Ирину Одоевцеву привело в начале поэтической карьеры стремление вырваться из ограниченных рамок лирического стихотворения. Критики по достоинству оценили ее умение проникать в глубь душевных переживаний героев, сочетать фантазию и реальность. На данный момент эта небольшая книга (156 страниц) является наиболее полным исследованием творчества Ирины Одоевцевой.

Заслуживают внимания и две работы М. В. Ерошевской, посвященные анализу сборника «Двор чудес» и одного из входящих в него стихотворений. Первая работа является анализом стихотворения «Он сказал «Прощайте, дорогая!...» [Ерошевская 2018]. Для анализа выбрана поздняя редакция, опубликованная в приложении к мемуарам «На берегах Невы», на что указывает следующее четверостишие:

Кто же я? Диана иль Паллада?
Белая в сиянии луны,
Я теперь — и этому я рада —
Видеть буду мраморные сны. [ИО-1988]

Вторая работа того же автора посвящена образу лирической героини в сборнике «Двор чудес» [Ерошевская 2019]. Автор анализирует не только образ лирической героини, но и целую группу текстов, объединенных общим событийным рядом.

Помимо образа лирической героини в книге выделяются и другие доминирующие образы и мотивы. Однако, автор не учитывает особенностей композиции, связанных с жанровым варьированием стихотворений, учитывая только сюжетное действие.

Большая часть работ, затрагивающих творчество Одоевцевой, использует ее прозаические тексты только как дополнительный материал, источник фактов, необходимых для подтверждения или опровержения выдвинутой гипотезы. Целенаправленно изучающих Одоевцеву исследователей крайне мало. О мемуарной прозе Ирины Одоевцевой писали в разные годы Э. И. Боброва, Е. В. Витковский, Е. А. Евтушенко, С. Л. Иваницкая, А. П. Колоницкая, А. А. Кузнецова, О. Кучкина, М. Рубинс, А. А. Саакянц [Боброва 1995; Витковский 2002; Евтушенко 2016; Иваницкая 2006; Колоницкая 2001; Кузнецова 2005; Кучкина 2008; Рубинс 2011; Саакянц 2002]. Но степень научности этой литературы сильно варьируется от автора к автору.

Так, работа А. А. Саакянц представляет собой скорее мемуарный, чем исследовательский текст. Саакянц упоминает ряд фигур, встречающихся на страницах книг «На берегах Невы» и «На берегах Сены», но мы их в своей работе не затрагиваем. Таким же мемуарным текстом является и эссе Е. А. Евтушенко из его антологии «Поэт в России – больше, чем поэт. Десять веков русской поэзии». Но Евтушенко высказывает и несколько критических суждений, которые могут служить индикаторами актуальности тех или иных аспектов творчества Одоевцевой.

В общем корпусе стихотворных произведений Одоевцевой Евтушенко выделяет баллады и, в первую очередь, «Балладу о толченом стекле» (1919), отмечая наличие в ней одной из самых пронзительных метафор революции, обещающей всеобщий мир, а на деле подсыпавшей в миски толченное стекло вместо соли. По мнению Евтушенко, мемуарная диалогия Ирины Одоевцевой занимает ведущее место в числе лучших исторических мемуаров XX в., несмотря на некоторые неточности, в которых ее неоднократно обвиняла критика:

Сколько бы в обеих книгах воспоминаний Ирины Одоевцевой — «На берегах Невы» и «На берегах Сены» — ни было описок или ошибок, на чем ее сладострастно ловят, эти книги вошли в число лучших лирических мемуаров XX века и поражают

естественной способностью автора прощать тех, кто сам ее не слишком жаловал.
[Евтушенко 2016]

Одна из немногих попыток действительно научного исследования творчества Ирины Одоевцевой предпринята в кандидатской диссертации А. А. Кузнецовой «Идейное и художественное своеобразие мемуарной прозы второстепенных писателей русской литературной эмиграции: Н. Берберова, И. Одоевцева, В. Яновский» [Кузнецова 2005]. По мнению исследовательницы, для мемуарной прозы XX в. стало невозможным создание идеальной модели портрета и характера из-за сложности самого образа человека в культуре этого периода. Поэтому в творчестве каждого писателя доминировал свой индивидуальный метод передачи авторской позиции. В мемуарах И. Одоевцевой, по мнению автора диссертации, доминантной стала модель «хорошего человека».

Е. В. Витковский посвятил Одоевцевой статью «Мне нравятся неправильности речи...» [Витковский 2002]. По мнению исследователя, дилогии «На берегах Невы» и «На берегах Сены» вполне хватило бы писательнице для обретения славы. Он же сообщает и про обстоятельства создания третьей части мемуарной трилогии: в конце жизни писательница начала надиктовывать третью книгу мемуаров — «На берегах Леты». Витковский затрагивает проблему достоверности мемуаров Одоевцевой и отводит все имевшие место упреки современников указанием на специфику самого жанра: мемуары заведомо субъективны.

Витковский привлекает внимание и к интертекстуальному аспекту творчества Одоевцевой, обращая внимание на его связь со стихами и прозой ее мужа Георгия Иванова. В созвучности их тем, а также в сюрреалистичности языка последних сборников Иванова (которую Витковский сравнивает с сюрреалистичностью стихотворения Одоевцевой «Я всегда была такой», 1975) автор статьи усматривает следы глубинного творческого диалога Ирины Одоевцевой и Георгия Иванова. По мнению Витковского, их мемуарные книги «взаимозависимы, но и взаиморазличны — не меньше, чем их поэтическое творчество» [Витковский 2002: 7].

В статье А. Ю. Леонтьевой «“Кот ученый” Н. С. Гумилева и И. В. Одоевцевой в интертекстуальном аспекте» (2016) рассматривается преемственность поздней поэзии Одоевцевой по отношению к поэзии ее учителя — Н. С. Гумилева. Это

показывает, что тема влияния творчества Гумилева на творчество Одоевцевой выходит за рамки изучения периода ее вхождения в литературу и обещает в дальнейшем множество находок.

В ряде работ Одоевцева фигурирует не как самостоятельный объект изучения, а как объект для сравнения или противопоставления. Наиболее частотны сопоставления с Н. Н. Берберовой. Основная задача исследователей обнаружить своеобразие каждой из писательниц, поэтому предпочтение отдается противопоставлению. Однако исследователи находят и достаточно много схожих черт и мыслей (идей) в творчестве писательниц.

Помимо Берберовой, ее сопоставляют с М. К. Башкирцевой, Г. Н. Кузнецовой, З. Н. Гиппиус и М. И. Цветаевой [Беляева 2014; Звонарева 2016; Кузнецова 2005; Минец-Лаврова 2009; Минец 2012; Николеску 2003; Юркина 2016]. Основанием для сопоставления служит, как жанровая общность (мемуарная проза), так и гендерный признак: в ряде работ тексты Одоевцевой рассматриваются в контексте других женский автотекстов. Исследователи склонны находить сходство в мемуарных текстах Одоевцевой и Кузнецовой, противопоставляя их сочинениям Гиппиус и Цветаевой. В этом можно усмотреть и влияние литературного канона: Гиппиус и Цветаева больше сравниваются между собой, а не с авторами «второго ряда».

Примечательно, что А. А. Кузнецова характеризуют Одоевцеву как «знакового и широко известного представителя культурных и литературных кругов русской эмиграции» наряду с Г. В. Адамовичем, Г. П. Струве, Н. А. Оцупом, Ю. П. Иваском, В. В. Набоковым, Н. Н. Берберовой и З. А. Шаховской [Кузнецова 2005]. Несколько упоминаний Одоевцевой встречается и в работах архивно-библиографического толка. Например, в ряде статей, посвященных Ренэ Герра и его собранию русской эмигрантской периодики, которое является «наиболее полным в мире» [Звонарева 2016; Попов 2014; Попов 2015]¹.

¹ Приводятся и такие слова Ренэ Герра: «Гордость коллекции — произведения посвященные мне авторами. Не просто дарили, а посвящали мне свою прозу Михаил Андреев, Николай Терлецкий, Николай Ульянов, стихи — Ирина Одоевцева, Владимир Вейдле, Юрий Иваск, Игорь Чиннов, Зинаида Шаховская, Лариса Андерсен, Анатолий Величковский, Дмитрий Кленовский, Екатерина

Имя Одоевцевой и ссылки на ее мемуарную прозу встречаются и в работах, посвященных ее мужу, Георгию Иванову [Агеносов 1995; Крейд 2007; Арьев 2009]². В отличие от Одоевцевой, Георгий Иванов исследован гораздо более основательно, однако для нас его творчество представляет не самостоятельный интерес, а только в связи с биографией и творчеством его жены. Поэтому мы ограничились на первых порах перечисленными выше работами.

В «Документальном повествовании» Арьева нас заинтересовала трактовка мемуарной поэтики Георгия Иванова. Не останавливаясь на очерках «Китайские тени», Арьев дает характеристику «Петербургским зимам» как книге, «ради правды вымысла то и дело приносящей в жертву правду факта» [Арьев 2009: 28]. Не разбирая сами мемуары, Арьев уточняет, что в газете «Дни» с 1 января 1926 г. появилась отдельная рубрика «Петербургские зимы» и что отдельные очерки из этой рубрики были встречены критикой негативно. Однако сам Арьев солидаризируется с позицией Марка Алданова, который объявил книгу Георгия Иванова «блестящей». По мнению исследователя, художественный замысел Иванова состоял в том, чтобы

создать образы отчавившей в вечность северной столицы более убедительными, чем они представляли в жизни, сделать их «крупнее, чем в жизни» <...> [Арьев 2009: 28].

В работе Вадима Крейда, опубликованной в серии «ЖЗЛ», «Петербургские зимы» названы известнейшей книгой Георгия Иванова. Эта полумемуарная-полубеллетристическая книга прозы поэта оказывается в композиционном центре жизнеописания, определяя точку равновесия между прошлым и будущим:

Чем исчерпаннее у человека запас будущего, тем чаще он окунается в свое прошлое. Георгий Иванов — не исключение [Крейд 2007].

Крейд называет воспоминания Иванова «беллетризованными мемуарами» и подчеркивает уникальность Иванова как молодого мемуариста. Действительно, если сравнивать его с рядовыми мемуаристами, пишущими на склоне лет, Иванов несколько поспешил с мемуарами. Но можно вспомнить, что как раз полумемуарные

Таубер, Юрий Терапиано»[Попов 2015]. Примечательно, что в этом списке имя Одоевцевой следует первым.

² А. Ю. Арьев также подготовил том Г. Иванова для серии «Новая библиотека поэта» [Иванов 2010].

вещи с большой долей вымысла («Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина, «Детство» Л. Н. Толстого и др.) нередко пишутся в относительно молодом возрасте. Как же выглядят на этом фоне мемуары Одоевцевой? На наш взгляд, они соединяют достоинства как автобиографической прозы, так и собственно мемуаров. Подробнее об этом – во второй главе нашей работы.

В некоторых случаях книги «На берегах Невы» и «На берегах Сены» используют также просто как источник фактов в работах, посвященных О. Э. Мандельштаму, Н. С. Гумилеву, А. А. Блоку и другими авторам. Список этих работ мы не приводим.

Таким образом, как уже и было выше отмечено, изучение Одоевцевой находится на самой ранней стадии. При этом заметна определенная переключка начального и финального периодов ее творчества, поскольку в своей мемуарной прозе Одоевцева возвращается ко временам создания своего дебютного сборника. Однако эта проза не только проясняет обстоятельства создания ранних стиховорений, но и заметным образом корректирует картину, которая могла бы сложиться у читателя, если бы он начал свое знакомство с Одоевцевой именно с книги «Двор чудес». Более того, мемуары оказались в каком-то смысле новым и поздним дебютом Одоевцевой-мемуариста, который отчасти заслонил и вытеснил из культурной памяти Одоевцеву-поэта начала XX годов. На всем протяжении ее творчества память о Гумилеве как учителя оставалась частью поэтического мифа Одоевцевой о самой себе, но и этот миф со временем подвергся корректировке³.

Наша задача не в том, чтобы дезавуировать эти мифы, а в том, чтобы показать, как они выражают творческую индивидуальность и помогают проследить развитие творческой индивидуальности поэта и прозаика Ирины Одоевцевой.

³ В последнее время работы о восприятии образа Гумилева (в частности, работы Р. Д. Тименчика) активно публикуются, но их тематика не пересекалась с интересующим нас материалом: образ И. Одоевцевой и ее произведения остались в стороне. Только поэтому мы ничего о них не сообщаем в основной части нашего введения.

ДЕБЮТНЫЙ СБОРНИК ИРИНЫ ОДОЕВЦЕВОЙ «ДВОР ЧУДЕС» (1922)

Одоевцева вошла в литературу во многом благодаря Николаю Гумилеву, но ее полноценный дебют состоялся уже после его смерти, когда вышла ее первая поэтическая книга – «Двор чудес» (1922). Она была опубликована в Петрограде в издательстве «Мысль» тиражом 2000 экземпляров. Номинально сборник включает в себя тексты 1920–1921 гг., что обозначено на титульном листе, но есть и отступления. Как утверждает сама Одоевцева в книге «На берегах Невы» (1967), как минимум одно стихотворение (баллада «Толченное стекло») могло быть написано раньше — в 1919 году. В настоящей главе мы планируем проанализировать состав и композицию книги, чтобы составить представление о том, какой хотела предстать читателю Ирина Одоевцева в 1922 г. и несколько ранее, учитывая время создания произведений. В следующей главе мы попытаемся сравнить результаты нашего анализа с той картиной собственного дебюта, которая была воссоздана Одоевцевой ретроспективно в книге «На берегах Невы» (1967).

Сборник содержит 21 стихотворение разного объема, содержания и жанровой природы. Подчеркнуто малый объем книги (60 страниц – полный объем, включая раздел «Содержание») компенсируется продолжительностью отдельных текстов балладного жанра. Виктор Шкловский отмечал роль Одоевцевой в становлении «современной баллады»:

Сюжету русские поэты учились на Западе, учились у заморцев. Тогдашние петербуржцы, младшие акмеисты Владимир Познер, Ирина Одоевцева и по-иному Николай Тихонов пришли к сюжетному стиху через подражание английской балладе. [Шкловский: 471]

Однако не весь «Двор чудес» состоит из баллад, и не все эти баллады «современные». Приведем список, составивших книгу произведений (Таблица 1). Номера добавлены для удобства ориентации и ссылок. Сплошными большими буквами выделены заголовки. Стихотворения, не имеющие заголовков, даны в

обычной записи. В скобках после названия указан объем в стихах. За ним указан размер (классический размер; все неклассические размеры обозначены НКЛ):

1	Мы прочли о смерти его	(14)	НКЛ
2	ТОЛЧЕНОЕ СТЕКЛО	(84)	Я43
3	Всегда всему я здесь была чужою	(10)	Я5
4	Дрожит и стынет	(20)	Яв2/4
5	БАЛЛАДА ОБ ИЗВОЗЧИКЕ	(71)	НКЛ
6	Ты заснул тревожным сном	(12)	Хв
7	За старой сосной зеленела скамья	(20)	НКЛ
8	Остроконечные чернеют в небе крыши	(16)	Я6/3
9	РОБЕРТ ПЕНТЕГЬЮ	(61)	НКЛ
1	По грязи и лужам день осенний	(12)	Х5
1	Январская луна	(8)	Я6/3
1	Он сказал: «Прощайте, дорогая	(36)	Х5
1	С луны так сладостно и верно веет	(16)	Я5
1	САЛАМАНДРА	(171)	НКЛ
1	ПОЭТ	(35)	НКЛ
1	ТРИ СОВЕТА	(112)	Я4
1	Окрепи паруса. Легко плыть кораблю	(8)	Я6/3
1	Под окном охрипшая ворона	(20)	Х5
1	ОТРЫВОК	(16)	Ан4/3
2	БАЛЛАДА О ТОМ, ПОЧЕМУ ИСПОРИЛИСЬ В ПЕТРОГРАДЕ ВОДОПРОВОДЫ	(72)	Я3
2	ЛУНА	(321)	НКЛ

Таблица 1

Здесь заметны оперделенные корреляции между жанром, объемом и наличием или отсутствием заголовка. Прежде всего, мы видим, что прямо балладами названы только два стихотворения (№№ 5, 20) – «Баллада об извозчике» и «Баллада о том, почему испортились в петрограде водопроводы». Они близки по объему (71 и 72 строки) и оба имеют заглавия. При сравнении с остальными текстами видно, что и

остальные тексты, имеющие заглавия, можно отнести к жанру баллады. В большинстве случаев все они имеют достаточно большой объем (Таблица 2).

1	ЛУНА	(321)	НКЛ
2	САЛАМАНДРА	(171)	НКЛ
3	ТРИ СОВЕТА	(112)	Я4
4	ТОЛЧЕНОЕ СТЕКЛО	(84)	Я43
5	БАЛЛАДА О ТОМ, ПОЧЕМУ ИСПОРТИЛИСЬ В ПЕТРОГРАДЕ ВОДОПРОВОДЫ	(72)	Я3
6	БАЛЛАДА ОБ ИЗВОЗЧИКЕ	(71)	НКЛ
7	РОБЕРТ ПЕНТЕГЬЮ	(61)	НКЛ
8	Он сказал: «Прощайте, дорогая	(36)	Х5
9	ПОЭТ	(35)	НКЛ
1	Дрожит и стынет	(20)	Яв2/4
1	За старой сосной зеленела скамья	(20)	НКЛ
1	Под окном охрипшая ворона	(20)	Х5
1	Остроконечные чернеют в небе крыши	(16)	Я6/3
1	С луны так сладостно и верно веет	(16)	Я5
1	ОТРЫВОК	(16)	Ан4/3
1	Мы прочли о смерти его	(14)	НКЛ
1	Ты заснул тревожным сном	(12)	Хв
1	По грязи и лужам день осенний	(12)	Х5
1	Всегда всему я здесь была чужою	(10)	Я5
2	Январская луна	(8)	Я6/3
2	Окрепи паруса. Легко плыть кораблю	(8)	Я6/3

Таблица 2

Самый большой текст сборника («Луна») занимает почти треть объема книги и выделен в отдельный раздел со своим шмудтитолом. Его, конечно, нельзя отнести к балладам, это уже поэма. К балладам, помимо двух названных выше, безусловно, относятся «Саламандра», «Три совета», «Толченное стекло» и «Роберт Пентегью». Из них к «современным» в точности можно отнести только «Толченное стекло».

Далее начинаются сложности. Мы видим, что оба признака – и объем, и наличие заголовка – сигнализируют о «балладности», но по-разному. Например, есть совсем небольшой текст, который имеет заголовок – «Отрывок» (16 строк). Фантастическая образность, сюжетность, характерный балладный размер (разностопный анапест 4-3) подсказывают нам, что это отрывок баллады (или поэмы). Сам заголовок поясняет нам, что объем текста – меньше, чем предполагается жанром. В целом, стихотворения объемом до 20 строк заглавий не имеют и, по-видимому, самим автором к балладам не относятся, хотя некоторые из них имеют рудименты фабулы.

Однако в промежутке между объемом «до 20 строк» (лирика) и «60 строк и больше» (баллада) находится промежуточная зона, в которой находятся тексты переходного типа, которые могут иметь заглавие («Поэт», 35 строк) и тем самым явно примыкать к балладам, а могут заглавия не иметь («Он сказал: “Прощайте, дорогая...», 36 строк), как бы исключаясь из корпуса баллад, несмотря на явную фабульность и фантастику содержания. Возможно, добавление или значимое отсутствие заглавия обусловлено не только внутренней структурой текста, но и композиционными задачами книги.

В чем заключались в точности эти задачи, трудно сказать, но можно заметить (Таблица 1), что начало и конец книги организованы по-разному. Вплоть до 13-го текста – один принцип, начиная с 14-го – другой. Баллада «Саламандра», с которой начинается вторая половина, находится как раз в середине книги (стр. 28–33). Принцип первой половины – постепенное нарастание количества лирических стихотворений (обозначим как Л), перемежаемых балладами (обозначим как —), то есть текстами, имеющими заголовки. Схема первой части будет выглядеть так:

Л — ЛЛ — ЛЛЛ — ЛЛЛЛ

Во второй половине книги схема нарушается, и прежде всего это выражается в том, что балладные тексты следуют группами. Если не вводить различий между поэмой «Луна» и балладами, схема второй половины будет выглядеть так:

— — — ЛЛ — — —

Поэма «Луна» по своим признакам близка к балладам, и ее расположение в конце книги как раз соответствует общей тенденции к укрупнению. В то же время отличие

поэмы от баллады существенно, что подчеркивается типографскими приемами и положением в общей композиции. По объему она занимает положение близкое к четверти (по числу строк) или даже трети (по числу страниц) общего объема.

Таким образом общая архитектоника книги выражает тенденцию к росту: сначала – числа лирических текстов, а затем – балладных, дорастающих до размера финальной поэмы. Видимо, ради наглядности этого принципа составитель книги (вероятно, сама Одоевцева) и воспользовался заголовками как жанровыми маркерами, условно подключая какие-то тексты к своему балладному корпусу («Отрывок», «Поэт») и условно исключая из него («Он сказал: “Прощайте, дорогая...”»). При желании и среди текстов меньшего объема (до 20 строк) можно найти те, что имеют признаки балладного жанра (как, например, вводное «Мы прочли о смерти его...»).

Как мы видим из книги «На берегах Невы», Одоевцева особенно гордилась причастностью к созданию «современной баллады», и в качестве таковых могут фигурировать «Толченное стекло», «Баллада об извозчике», отчасти «Саламандра», «Поэт» и «Баллада о том, почему испортились в Петрограде водопроводы». Особенно характерны две «баллады», прямо так и поименованные в сборнике, и «Толченное стекло», которое позднее Одоевцева также именовала «Балладой о толченом стекле»: все они повествуют о советском Петрограде. Но примечательно, однако, что «современность» не избавляет «современную балладу» от архаических элементов. Не случайно в отзыве Г. Иванова на «Толченное стекло» были такие слова:

«Современной балладе принадлежит огромная будущность. Вот увидите, — предсказывает он. — Вся эта смесь будничной повседневности с фантастикой, с мистикой...» [ИО-1988: 92].

Современная баллада Одоевцевой во многих деталях совсем не современна. К современности, однако, относятся предметный мир, исторические реалии, отчасти топография.

Целый ряд баллад имеет явные западно-европейские источники, в том числе и английские: это «Роберт Петегью», «Отрывок» и отчасти «Три совета» и «Саламандра». Западные истоки имеет и поэма «Луна». Складывается впечатление,

что все более классические балладные тексты были написаны во время обучения у Николая Гумилева и под его руководством.

Из двенадцати малых текстов, не имеющих заглавий, около трети имеют зачатки фабулы балладного типа: «Мы прочли о смерти его...», «За старой сосной зеленела скамья...», «Остроконечные чернеют в небе крыши...» и «Под окном охрипшая ворона...». В еще более ослабленном виде фабульные элементы есть и в других стихотворениях. Однако в них, действительно, фабульная ситуация меняется в лучшем случае однократно (именно этот переход – в центре внимания), и в центре действия не отвлеченные герои, а героиня женского пола, которая с легкостью проецируется на автора. Даже если это иллюзия (если история не о «себе»), мы имеем дело с ролевой лирикой, с перволичным повествованием (правда, и в балладах оно встречается, например в «Саламандре»). Так или иначе, около трети текстов книги можно отнести к чистой лирике.

Мемуарные указания Одоевцевой позволяют выделить в книге ряд текстов, написанных под руководством Н. С. Гумилева в качестве учебных заданий. Образ самого Гумилева также отразился в ряде стихотворений Одоевцевой. Но примечательно, что нигде о Гумилеве прямо не упоминается. Не менее примечательно, что в книге отсутствуют и посвящения Георгию Иванову. Возможно, формой скрытого посвящения стала датировка одного из стихотворений.

Стихотворение «За старой сосной зеленела скамья...» единственное в книге имеет датировку: «Октябрь 1921». Поскольку в нем речь идет о поэте, можно подумать, что речь идет о Николае Гумилеве. Но в октябре 1921 г. Николай Гумилев уже два месяца не было в живых. Георгий Иванов тоже не называется, но, вероятнее всего, стихотворение адресовано именно ему. Отсутствие прямых посвящений Гумилеву и Иванову показывает, вероятно, степень повышенной важности для автора.

В книге есть и три явных посвящения. Но как раз их открытость может свидетельствовать о том, что отношения с этими людьми имеют более публичный, менее близкий характер. Самое загадочное из них – посвящение всей книги Сергею Попову-Одоевцеву. Судя по фамилии, это – человек, связанный с автором

семейными узами. Но какого они рода – неизвестно. Мемуары Одоевцевой об этом умалчивают, и другие источники – тоже.

Две баллады посвящены литературным знакомым Одоевцевой: «Толченное стекло» – К. И. Чуковскому, «Баллада об извозчике» – Георгию Адамовичу. Как видно из мемуаров, Чуковский одним из первых оценил ту самую балладу, которую Одоевцева ему посвятила; с этой баллады и началась ее известность в литературных кругах. В книге «На берегах Сены» Одоевцева призналась, что некоторое время жила с Адамовичем и Г. Ивановым в одной квартире. Можно предположить, что Адамович так же поддержал Одоевцеву в случае с «Балладой об извозчике», как Чуковский – в случае с балладой «Толченное стекло». Обе эти баллады были известны как канонические «современные баллады» Одоевцевой. Примечательно, что они помещены в начале сборника. Вероятно, и созданы они были раньше других.

Отдельный интерес представляет метрический репертуар книги (Таблица 3).

1.	ОТРЫВОК	(16)	Ан4/3
2.	ЛУНА	(321)	НКЛ
3.	САЛАМАНДРА	(171)	НКЛ
4.	БАЛЛАДА ОБ ИЗВОЗЧИКЕ	(71)	НКЛ
5.	РОБЕРТ ПЕНТЕГЬЮ	(61)	НКЛ
6.	ПОЭТ	(35)	НКЛ
7.	За старой сосной зеленела скамья	(20)	НКЛ
8.	Мы прочли о смерти его	(14)	НКЛ
9.	Он сказал: «Прощайте, дорогая	(36)	Х5
10.	Под окном охрипшая ворона	(20)	Х5
11.	По грязи и лужам день осенний	(12)	Х5
12.	Ты заснул тревожным сном	(12)	Хв
13.	БАЛЛАДА О ТОМ, ПОЧЕМУ ИСПОРИЛИСЬ В ПЕТРОГРАДЕ ВОДОПРОВОДЫ	(72)	Я3
14.	ТРИ СОВЕТА	(112)	Я4
15.	ТОЛЧЕНОЕ СТЕКЛО	(84)	Я43
16.	С луны так сладостно и верно веет	(16)	Я5
17.	Всегда всему я здесь была чужою	(10)	Я5

18.	Остроконечные чернеют в небе крыши	(16)	Я6/3
19.	Январская луна	(8)	Я6/3
20.	Окрепил паруса. Легко плыть кораблю	(8)	Я6/3
21.	Дрожит и стынет	(20)	Яв2/4

Таблица 3

Ровно треть состава сборника (семь произведений) составляют тексты, написанные неклассическими (тоническими) размерами. При этом большую их часть составляют баллады и поэма «Луна». Только два стихотворения («Мы прочли о смерти его...» и «За старой сосной зеленела скамья...») используют тонику, но примечательно, что они тяготеют и к другим признакам баллады. С другой стороны, целых четыре баллады используют классические размеры. «Отрывок» – один из классических балладных трехсложников (Ан43), остальные – разные вариации ямба (Я43, Я4, Я3).

Вообще, как мы уже отметили, две трети стихотворных произведений книги используют классические размеры. Лидирует ямб (8 текстов), причем помимо ходового Я5 трижды (NB!) встречается редкая форма Я63 и совсем экзотическая Яв на основе Я2 (с вкраплениями Я4). Хорей (4 текста) почти исключительно сводится к Х5, но встречается и вольный. Трехсложники представлены одним «Отрывком».

Но если по числу текстов классические размеры преобладают, то по числу строк лидируют неклассические: 693 строки из 1137, то есть они составляют 60,94%. При грубом сравнении – это те же самые две трети, только с обратным перевесом. Существенно для восприятия книги и то, что она начинается одним из стихотворений, написанных тоническим стихом. Несмотря на свою многочисленность, стихотворения, написанные ямбом и хореем, «тонут» среди менее многочисленных, но более объемных и занимающих ключевые позиции произведений, написанных тоникой.

Потекстовый разбор.

Далее мы попытаемся дать некоторую характеристику содержанию каждого из составляющих книгу стихотворений. Но начать следует с названия. В названии «Двор чудес» привлекает к себе вторая часть названия, которая оправдывает обилие романтической фантастики в произведениях сборника. Слово «двор» более

нейтрально. Особенность двора, как и любого «поля», в том, что оно не имеет заданной структуры, здесь возможно движение в разных направлениях. Но слово «двор» задает ассоциации, связанные с некоторым внутренним, закрытым пространством, которое может ассоциироваться с бытом, детскими играми и т.п. Эта семантика хорошо коррелирует с ценностями раннего акмеизма, особенно – в интерпретации О. Э. Мандельштама (ср. «Только детские книги читать...»).

Однако словосочетание «Двор чудес» может иметь и культурно-историческую семантику. Так, в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» Двор чудес – одно из мест действия. При этом парижский двор чудес не был уникальным. Это – типовое название для кварталов средневековых городов, где проживали нищие, бродяги, проститутки, монахи-расстриги, и, что немаловажно, — поэты. Если двор чудес может быть завуалированной метафорой «двора поэтов» с отсылкой к средневековой городской культуре, то этот образ обнаруживает сходство с другим подобным выражением – «цех поэтов». Цех поэтов с его синдиками воспроизводил в своих терминах еще одну средневековую городскую структуру. Для ученицы Гумилева эта переключка не могла быть случайной, тем более, что в третьем «Цехе поэтов» состояла она сама, а Г. Иванов и Г. Адамович им руководили.

1. Мы прочли о смерти его. Первое стихотворение книги, как можно понять из содержания, написано не ранее августа 1921 г., поскольку речь в нем определенно идет о смерти Н. С. Гумилева. Это подтверждают и мемуары Одоевцевой. Поскольку книга номинально состоит из стихотворений 1920–1921 гг., это означает, что стихотворение явно помещено в начало не по хронологическому принципу. Оно вынесено даже раньше «Толченого стекла», которое могло быть написано даже в 1919 г. Возможно, в реальной хронологии это стихотворение было вообще одним из последних, поскольку оно выполняет роль своеобразного эпиграфа ко всей книге и скрытого посвящения учителю.

В роли такого интегрирующего «знаменателя» этот текст подходит еще и потому, что он совмещает в себе признаки баллады и лирического стихотворения (а по числу строк даже сонета – в нем 14 строк). По сюжету герой умирает, его оплакивают, но героиня не плачет; а затем к ней является умерший, благодарит за понимание и рассказывает о том мире, в который он попал. Возвращение умершего

друга – один из самых классических балладных мотивов. Характерен для баллады и рассказ о радостях потусторонней жизни. Но рассказ героя повторяет не общие места «русалочьих» завлекательных рассказов [Немзер], а мотивы стихотворения Гумилева «На далекой звезде Венере...» (1921). На Венере «у деревьев синие листья», там нет «смерти терпкой и душной», а умершие «блуждают» как «золотые дымы» (курсив наш – Ю.М.):

В синих, синих вечерних куцах,
Иль, как радостные пилигримы,
Навещают еще живущих [Гумилев 4: 135].

Словно в подтверждение этих слов Гумилев в стихотворении Одоевцевой «навещает еще живущих» и рассказывает героине:

В синем раю такая прохлада,
И воздух тихий такой,
И деревья шумят надо мной,
Как деревья Летнего сада. [ИО-1922: 10]

2. Толченное стекло. В «На берегах Невы» этот текст упоминается и приводится как «Баллада о толченом стекле». Как уже было отмечено, это стихотворение сделало Одоевцевой имя в литературных кругах Петрограда. Стихотворение было впервые представлено публике в 1920 г. на встрече, организованной Гумилевым для Андрея Белого. Там же присутствовал и Г. Иванов, который открыл Одоевцеву для себя. Ему она приписывала в своих мемуарах такой отзыв:

Это то, что сейчас нужно,— современная баллада! Какое широкое эпическое дыхание, как все просто и точно... [ИО-1988: 92].

Согласно мемуарам Одоевцевой, до указанной презентации текст баллады пролежал без движения около полугода, то есть был написан еще в 1919 г. Этим и обусловлено место стихотворения в композиции сборника: оно и хронологически предшествует остальным, и является «первым» по своей важности в поэтической судьбе Одоевцевой.

«Толченное стекло» написано разностопным ямбом (Я43). Это – типичный балладный разностопный размер со сплошными мужскими клаузулами, характерными для русских стилизаций английского стиха. Сплошные мужские клаузулы ввел в русскую поэзию В. А. Жуковский в своем переводе «Шильонского узника» Байрона (этот стих использовал М. Ю. Лермонтов в «Мцыри»). Таким образом, первая из современных баллад Одоевцевой была написана балладным стихом эпохи романтизма. К той же эпохе отсылают и многие образы.

Романтическое двоемирие выражено в балладе двумя планами: реальным и фантастическим (мистическим). Мистический план связан с ночью и классическим балладным образом ворона. Завязка: солдат возвращается с рынка, где он продавал соль с подмешанным стеклом и заработал семь тысяч. Это число значимо, и в дальнейшем все бедствия солдата будут связаны с числом семь. Сразу начинается нагнетание ужасных предчувствий. Жена в ужасе восклицает: «это хуже, чем разбой, / Они умрут теперь».

Другим роковым числом становится число три, поскольку за три дня исполняется наказание. Оно выражается в постепенной деградации и гибели солдата. Сначала солдат отвечает жене, что он не хочет зла, но люди все равно умрут, и надо только поставить им свечу в церкви. Затем он отправляется в чайную, «что прежде звали “Рай”», говорит там о коммунизме и пьет «советский чай». Вернувшись, он засыпает и не слышит, как за окном «кричит» (так!) ворон. Жена видит в этом ужасное предзнаменование.

На второй второй день, который для героя начинается с пения второго петуха (сонность солдата – один из признаков умирания), он зол, сух с покупателями и не идет пить «райский» чай. Теперь в полночь уже не один ворон кричит, а целая стая слетаются к дому, стучит крыльями в окно и скачет по крыше. Семья встревожена, но солдат спит непробудным сном.

На третий день солдат отсылает жену и детей в село, говорит, что ему «надоело» «проклятое стекло» и поминает «сто чертей». Его пугает похоронный звон и похоронная процессия для семи жертв его торговли. Ночью является «ущербная луна», кровать становится «как гроб тверда и холодна», и начинается фантасмагория, которая маркируется классическим балладным вопросом «иль это только сон?». В

дом входит «вороний поп» с семьей воронами, которые несут стеклянный гроб («стекло» маркирует то, чем солдат себя погубил).

Вороны встали по углам, «сгустилась сразу мгла», и когда солдат умирает, вороний поп семь раз каркает, а вороны уносят гроб туда,

где семь кривых осин
питает мертвая вода
чернеющих трясин. [ИО-1922: 11]

Осина ассоциируется со страхом (ср. «дрожать, как осиновый лист») и предательством (по легенде, это дерево, на котором повесился Иуда). Вороны – воплощение мрака, осложненное множеством балладно-романтических и иных отсылок («Ворон к ворону летит» Пушкина, «Ворона» Э. А. По и пр.). Традиционно балладным является и образ солдата: именно солдат оказывается связан с нечистой силой в «Леноре» Бюргера.

Однако для Одоевцевой важен и современный контекст. Во-первых, сам мотив толченого стекла как смертельной пищевой «добавки» представляется популярной бытовой легендой начала XX века. Так, в автобиографической повести К. Паустовского «Далекие годы» достоверный эпизод о русской жене сиамского принца Чакробана дополняется легендой о том, что королева-иностранка была убита придворными, которые подсыпали ей в пищу стертые в порошок стекло от разбитых электрических лампочек [Паустовский 3: 66–67]. Мы ссылаемся здесь не на повесть, а именно на легенду, которая возникла гораздо раньше мемуарной повести (Паустовский был старшим современником Одоевцевой).

Но у Одоевцевой мог быть и популярный литературный источник – рассказ Ф. Сологуба «Звериный быт» (1912). Ср.:

Алексей Григорьевич понял, что это было толченое мелко стекло. <...>

– Зачем вам понадобилось это стекло? <...>

Елена Сергеевна заплакала. Она закрыла лицо руками и тихо говорила:

– Не знаю. Он говорил, а я слушала и все готова была сделать. <...> Он сказал мне: – Возьми, подсыпай понемножку Грише в пищу. – Я и взяла, даже не думала ничего. Точно во сне было. Только сейчас поняла, что хотела сделать, на что пошла.
[Сологуб]

Сологуб мог быть и одним из посредников между романтической фантастикой XIX в. и балладной мистикой Одоевцевой, тем более, что Одоевцева имела возможность лично общаться с живым классиком в Доме искусств. Естественно, он должен был восприниматься не сам по себе, а в сплаве с другими авторами. Страшные образы Одоевцевой не могут не напоминать «Страшного мира» и «Пузырей земли» А. А. Блока. Например, само выражение «вороний поп» напоминает о «болотном попике» Блока. Неотвратимость возмездия в финале баллады напоминает соответствующий мотив в финале «Шагов Командора» Блока. Но у Одоевцевой все это перенесено в советскую действительность.

3. Всегда всему я здесь была чужою. Возможно, инициальное положение этого короткого стихотворения объясняется высокой оценкой, которую оно получило из уст Гумилева:

В тот день читала и я свой, уже заранее, в «Живом слове», одобренный Гумилевым сонет:

Всегда всему я здесь была чужою,
Уж вечность без меня жила земля,
Народы гибли и цвели поля,
Построили и разорили Трою...
и так далее.

Вот это «построили и разорили Трою» и заслужило одобрение Гумилева. — Сколько раз говорили о разорении Трои и никто, кроме вас, не вспомнил, что ее и «построили». [ИО-1988: 35]

Стихотворение, действительно, напоминает сонет размером (Я), сложной рифмовкой и рассудительностью. Но в сборник он попал, вероятно, не весь, поскольку сонет требует 14 строк, а в книге их только 10 (одно четверостишие выпало). В мемуарах же сократилось и финальное шестистишие, в которых манифестируется слитность ощущений сиротства и любви ко всему миру, напоминающих о поэзии раннего Мандельштама.

4. Дрожит и стынет. Стихотворение написано редким размером – 2-стопным ямбом, сбивающимся, однако, на 4-стопный. Несмотря на свою краткость, оно содержит диалог Мери с возлюбленным, предчувствие расставания, гибели и встречи в раю. Таким образом. Мы и здесь видим элементы, перекликающиеся с жанром

баллады, но миниатюрность и повторы заставляет видеть здесь скорее ориентацию на другой фольклорный жанр – жанр лирической песни. В этом контексте нельзя не вспомнить песни Мери из «Пира во время чумы» Пушкина. Хотя о чуме ни в прямом, ни в переносном смысле в стихотворении Одоевцевой не упомянуто, героиня как будто представлена больной и умирающей (мотив остывающих рук, изголовья и пр.).

Возможно, для Одоевцевой ее стихотворение перекликалось со стихотворением Гумилева «Я и Вы» <1918>, где в начале описывается расставание с возлюбленной, а в конце – особый рай поэта:

Чтоб войти не во всём открытый,
Протестантский, прибранный рай,
А туда, где разбойник, мытарь
И блудница крикнут: «вставай!» [Гумилев 3: 135]

Ср. у Одоевцевой:

– О, Мери! Мери!
– Любимый мой, прощай, прощай!
Несчастливым двери
Откроет рай. [ИО-1922:13]

Возможно, стихотворение это создавалось как ученическое на занятиях с Гумилевым. Но из-за указанной переключки оно естественно перекликается и с инициальным «Мы прочли о смерти его...».

5. Баллада об извозчике. Это вторая «современная» баллада, и она уже выделяется новой стилистикой: акцентным стихом и «сказовой» лексикой. Сказовые приемы обсуждались в это время очень широко, а саму Одоевцеву упоминают и среди участников заседаний «Серапионовых братьев», где она могла наблюдать за расцветом экспериментов М. М. Зощенко.

Однако, как и в других случаях, за современностью «современной» баллады скрывается традиционный сюжет. Но уже эпохи не романтизма, а раннего реализма. Герой баллады – безымянный извозчик, который изо дня в день возит «комиссара в комиссариат», поскольку «комиссару ходить лень»: отметим тавтологизм этого описания, которое к тому же регулярно повторяется как рефрен. Комиссар – новый тип аристократа:

Уже не молод, еще не стар,
На лице отвага, в глазах пожар.

Он демонстрирует власть:

Он извозчика в бок и лошадь в бок
И сразу в пролетку скок.

Смерть извозчика и коня его не трогает, а только сердит, как поломка автомобиля.
При этом извозчик вместе с лошадью попадает в рай:

Апостол Петр отпер дверь,
На лошадь взглянул: «Ишь, тощий зверь!
Ну, так и быть, полезай!» [ИО-1922:14-16]

Если сюжет о маленьком человеке – классический, то попадание в рай неподходящих существ и предметов – мотив ультра-современный. В какой-то степени он предвосхищен рассказом В. Г. Короленко «Сон Макара». Но еще полнее он воплощен в двух редакциях «Мистерии-буфф» (1918) В. В. Маяковского и почти так же, как у Одоевцевой, в «Белой гвардии» (1923) М. А. Булгакова. В пророческом сне Алексея Турбина в рай въезжают целыми эскадронами:

Как же вы? — спрашивал с любопытством и безотчетной радостью доктор Турбин,
— как же это так, в рай с сапогами, со шпорами? Ведь у вас лошади, в конце концов,
обоз, пики? <...> С бабами? Так и вперлись? — ахнул Турбин. [Булгаков: 65]

Здесь важно подчеркнуть, что Одоевцева никак не могла опереться на роман Булгакова. Также весьма сомнительно, чтобы Булгаков прочел «Двор чудес», хотя полностью исключать этого нельзя. Вероятно, как и в случае с мотивом тертого стекла, это какой-то популярный устный сюжет, периодически всплывающий в литературе и подкрепленный множеством смертей, крушением прежних ценностей и актуальностью сюжетов спасения – морального, религиозного и просто физического.

Очевидно, что по контрасту с извозчиком и даже его лошадью комиссар Зон едва ли сможет попасть в рай. Его ждет участь не лучшая, чем та, что постигла солдата, равнодушно продававшего соль со стеклом. В балладах много совпадает: главные герои – завсегдатаи советских чайных. В обеих балладах есть лошади, в

обеих поминают черта, обе заканчиваются мистическим событием. Примечательно и то, что обе баллады имеют посвящения (единственные во всей книге). Числовой код тоже играет определенную роль: «Голодали мы тысячу триста пять дней...» – заявляет извозчик апостолу Петру. Очевидно, что это не произвольное число, а иносказательно – почти четыре года с момента революции 1917 г.

Намечается некий канон «современной» баллады Одоевцевой. Далее он, однако, не получает устойчивого развития. За второй балладой следует три лирических стихотворения.

6. Ты заснул тревожным сном. Стихотворение написано вольным хореем (12 строк). Несмотря на петроградский антураж, в тексте варьируется сюжет «Снежной королевы» Г. Х. Андерсена. Однако любовный треугольник имеет несколько иную структуру: «она», «бледная и злая» уносит героя на санках «по Неве замерзшей» «к морю». Герой ее боится («не бойся, милый, я с тобою»), но в то же время он «печальный, навсегда влюбленный», и непонятно, в кого он в точности влюблен. Он в плену некой соперницы главной героини, но это ему только снится (возможно, в болезненном бреду). Героиня, как Герда у Андерсена, полна решимости вернуть героя в мир, где голубь вьется под окном, «шумит» «кипарис зеленый» – дерево вечной жизни. Однако вечная жизнь подразумевает и смерть. В стихотворении так и не происходит воссоединения героя с героиней: герой не просыпается, тогда как героиня бодрствует. Именно эта статичность ситуации и делает текст отчетливо лирическим. Развитие сюжета возможно как реализация желаний и чувств героини, которые и составляют предмет изображения.

7. За старой сосной зеленела скамья. Это 20-строчное стихотворение, написанное вольным дольником, как мы уже писали, датировано октябрём 1921 года и, по-видимому, обращено к Георгию Иванову. Оно перекликается с предыдущим мотивом волшебного сна, но сон видит не «он», а «она», и в отличие от предыдущего стихотворения «она» пробуждается и радуется обретению истинной действительности. Сон погружает ее в инфантильный мир детства, где фигурирует дракон с тремя головами, и веселый медведь с медвежатами, а храбрый мальчик обещает защитить героиню от воображаемого дракона. Теперь зима («белый, торжественный Петроград») – примета не сна, а реальности, и для героини эта

реальности лучше сна, потому что ее любит поэт. Эти два стихотворения образуют явную пару и не случайно следуют друг за другом.

8. Остроконечные чернеют в небе крыши. Это – лирическое стихотворение, первое из трех, написанных разностопным ямбом (Я63). Целым рядом деталей и самой внимательностью к деталям (пестрые окна, распяты́е на стене, сад в левкоях, «шаги мои быстры», ее сердце «бьется в тише») оно напоминает стихи Анны Ахматовой (и схожие с ними стихи М. И. Цветаевой, едва ли известные Одоевцевой на тот момент). По сюжету героиня идет по ночному городу («остроконечные» крыши, возможно, отсылают к архитектурным приметам Риги, уроженкой которой была Одоевцева) и находит дом дорогого ей человека, который во мраке ночи ее не узнает. Щемящим контрастом к основному тексту звучит финальная реплика героя:

Сказал: «Нехорошо людей во сне тревожить,
Вам разве мало дня?»

Поневоле вспоминается финальная, хотя и иная по содержанию, реплика героя в стихотворении «Сжала руки под темной вуалью...» Ахматовой:

Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру». [Ахматова 1: 28]

Общим остается ощущение трагического непонимания, выраженного этой финальной репликой, сказанной на пороге дома. Примечательно, что по числу цитат в «На берегах Невы» Ахматова даже обгоняет Гумилева, но об этом мы скажем в следующей главе.

9. Роберт Пенсгью. Как указывает К. В. Мочульский, эта баллада была написана Одоевцевой непосредственно под руководством Гумилева [Мочульский: 94]. Сюжет и характерен для жанра баллады, и достаточно нов. В основе его – древний сюжет о колдунье, превращающей мужчин в животных. Наиболее классический вариант этого сюжета – эпизод, связанный с волшебницей Киркой (Цирцеей) в «Одиссее» Гомера. Схожие мотивы – в русской былине о Добрыне и Маринке, переработанной М.И. Цветаевой в поэму «Переулочки» (1922). Но если у Цветаевой – авангардная трактовка этого сюжета, то у Одоевцевой – скорее традиционная, хотя

и по-своему оригинальная и неожиданная. Относительно нов только дольниковый ритм баллады.

Оригинальность трактовки связана с тем, что само название служит своего рода загадкой, которая по-разному решается на протяжении баллады. Во-первых, оказывается, что Роберт Петегью – не главный герой произведения; главный герой – веселый могильщик Том (отсылка к «Гамлету» Шекспира?), у которого есть жена и черный кот. Он «Мертвому строит уютный дом», «могильное любит он ремесло». Однажды вечером его окликивают девять котов, которые сидят в ряд на свежей могиле. Отметим, что, как и вороны в «Толченом стекле», волшебные коты имеют особый признак – они «огромные». Предводитель котов просит передать Роберту Пентегью новость о смерти Молли Грей. И это – вторая загадка, теперь уже – внутрисюжетная, поскольку Том не знает, кто такой Роберт Пентегью и как выполнить поручение. Загадка как будто разрешается сама собой, когда он рассказывает о деле своей жене. Черный кот Тома восклицает:

Как? Молли Грей умерла?

Прощайте. Пусть Бог вам счастье пошлет...

Но это не все, потому что на следующий день происходят похороны Молли Грей, и Том понимает, что Роберт Пентегью – один из юношей, что несут гроб. Потому что их десять. Числовой код оказывается важной подсказкой.

Но и на этом не все заканчивается, потому что внезапно в повествование вторгается автор, завершая рассказ как бы рамочной новеллой о том, что она слышала этот рассказ в детстве, и он ее пленил:

Прожила я так много кошачьих дней,

Когда же умрет моя Молли Грей?

Вероятно, речь иносказательно идет об освобождении от неких чар, вынуждающих героиню принимать кошачий облик. Возможно, здесь откликается гумилевский мотив женщины-кошки из посвященного Одоевцевой стихотворения «Лес»:

Только раз отсюда в вечер грозовой

Вышла женщина с кошачьей головой... [Гумилев 4: 68]

Далее в сборнике образ рыжей кошки с зелеными глазами встретится еще дважды (в стихотворении «Под окном охрипшая ворона...» и в поэме «Луна»). Это – один из образных лейтмотивов книги, возможно, маркирующих и присутствие «гумилевской» темы. В таком случае желание избавиться от «кошачьей» ипостаси может расцениваться и как преодоление статуса ученичества, подчиненности «чарам» учителя, пусть и высказанное в шутливой форме.

10. По грязи и лужам день осенний. Это короткое стихотворение (12 строк) открывает группу из четырех стихотворений, завершающих первую половину композиции книги. По содержанию оно – чисто лирическое и описывает ощущение осеннего одиночества и безнадежности, выраженное в серии олицетворений (день «ушел к себе домой», вечер сыплет «серенькие тени» и т.д.). Героиня одушевляет природу, потому что среди людей у нее близких нет: «доброго пути» ей желают «чужие».

Характерно, что это стихотворение именно открывает лирическую группу текстов, потому что так же начинались и другие лирические разделы, уже рассмотренные выше. В инициальном стихотворении все начинается с известия о смерти, а заканчивается светлой вестью. Между первой и второй балладой два лирических стихотворения, поэтому первое – об одиночестве, а второе – о любви и встрече в будущем. Между второй и третьей балладой три стихотворения, поэтому в первом герой разлучен с героиней (и даже изменяет ей во сне с какой-то злой разлучницей), во втором наступает гармония, а в третьем происходит встреча после долгой разлуки.

Логично ожидать, что в новой лирической группе безнадежное «осеннее» начало послужит только завязкой для цепочки ситуаций с более счастливым финалом.

11. Январская луна. Огромный снежный сад. Это короткое лирическое стихотворение (8 строк) написано от мужского лица и по стилистике напоминает некоторые ностальгические стихотворения Георгия Иванова о Петербурге. Примечательно, что оно как бы воспроизводит сон, который герой видел в стихотворении «Ты заснул тревожным сном...», но с обратным знаком. Суть

стихотворения в том, что прогулка в санях по ночной Неве под луной – некая идеальная картина, которая останется в памяти навсегда, даже на смертном одре:

Как облака плывут! Как тихо под луной!
Как грустно, дорогая!
Вот этот снег, и ночь, и ветер над Невой
Я вспомню умирая.

Здесь вновь использован разностопный ямб (Я63), но на этот раз обратное распределение окончаний (не жмжм, а мжмж) придает тексту иное, более плавное звучание.

12. Он сказал: «Прощайте, дорогая. Третье стихотворение подборки приводит героиню к расставанию с героем. Как мы уже отмечали, по ряду параметров (величина, разработанность фабулы) это стихотворение можно было бы отнести к небольшим балладам. Но Одоевцевой, по-видимому, важнее выстроить своего рода лирический цикл в интервале между балладами. Поэтому после одиночества и любовного счастья она слышит то, что герой говорит в первой строке (словно подхватывая монолог из предыдущего стихотворения). Но главная тема стихотворения – не само расставание, а то, что происходит дальше: героиня делает попытку забыть героя, но у нее это не получается.

Развивая тему забвения, Одоевцева использует тему второй части триптиха Ахматовой «В Царском Селе»:

...А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.

И моют светлые дожди
Его запекшуюся рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану. [Ахматова 1: 26]

У Одоевцевой статуя сама оживает под воздействием магии лунного света и предлагает покинутой героине (для которой сад превратился в «ад») поменяться местами, поскольку «каменное сердце не болит». Мотив оживающей статуи, равно

как и мотив превращения в статую, имеет массу вариантов и воплощений (достаточно вспомнить «скульптурный миф» Пушкина, представленный «Золотым петушком», «Медным всадником» и «Каменным гостем»). Но у Одоевцевой он отличается своеобразием: превращение в статую (по-видимому, девственной Артемиды-охотницы⁴) не удовлетворяет лирическую героиню. Если рассматривать этот сюжет аллегорически, можно интерпретировать этот сюжет как попытку найти утешение в грезах искусства, которая проваливается. Принесение себя в жертву искусству не делает сердце неуязвимым. Героиня-статуя видит вокруг себя «такой обычный Петроград» и осознает, что «любимого не разлюбить», а камень живет намного дольше тела. Бывшая же статуя в «рыжем, клетчатом пальто» уходит, напевая. Далее сюжет с подменом душ будет использован в большой балладе «Саламандра».

Ахматовское выражение «мраморный двойник» подсказывает нам связь всего сюжета с сюжетом двойничества в мировой и русской литературе. Характерной чертой такого сюжета становится похищение неким «другим» существенной части природы или достижений главного героя: тени, носа, смеха, положения в обществе, открытий, достоинств и т.п. С этой точки зрения гуляющая по саду мраморная статуя превращается в некое демоническое существо, соблазнившее героиню.

13. С луны так сладостно и верно веет. В последнем стихотворении этой подборки и всей первой части намечается выход из ситуации несчастной любви. Стихотворение построена на контрасте «торжественного предчувствия любви» и радости, «веющих» «с луны» и от образов пролетающей птицы, благоухающей резеды, с одной стороны, и страхов и опасений с другой. Эти страхи и опасения заставляют рисовать в воображении печальный сценарий любви после смерти: герой увидит портрет умершей, узнает о ней, полюбит ее и захочет соединиться с ней после смерти (это дано намеком в виде мотива утраты интереса к жизни).

Перед нами лирическая вариация фабулы, более всего известной по повести И. С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» (и экранизированной в 1915 г.).

⁴ В приложении к книге «На берегах Невы» стихотворение Одоевцевой было дополнено четверостишием: «Кто же я? Диана иль Паллада? / Белая в сиянии луны, / Я теперь — и этому я рада — / Видеть буду мраморные сны» [ИО-1988: 328].

Примечательно, что в 1919 г. почти на тот же сюжет любви к умершей написала стихотворение М. Цветаева («Тебе – через сто лет»). Независимо друг от друга, авторы выбрали для этой темы торжественный 5-стопный ямб (у Цветаевой – переходящий в вольный). У Цветаевой заметнее то, что, по-видимому, сознательно завуалировано у Одоевцевой: посмертная любовь включает в себя и восхищение поэтическим талантом. То есть это – ответвление темы «Elegi monumentum...» Горация. Мотив портрета, но без любовной (эротической) составляющей, встречается в рамках разработки этой темы и у А. С. Пушкина во второй главе «Евгения Онегина»:

XXXIX

Покамест упивайтесь ею,
Сей легкой жизнью, друзья!
Ее ничтожность разумею
И мало к ней привязан я;
Для призраков закрыл я вежды;
Но отдаленные надежды
Тревожат сердце иногда:
Без неприметного следа
Мне было б грустно мир оставить.
Живу, пишу не для похвал;
Но я бы, кажется, желал
Печальный жребий свой прославить,
Чтоб обо мне, как верный друг,
Напомнил хоть единый звук.

XL

И чье-нибудь он сердце тронет;
И, сохраненная судьбой,
Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной;
Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт!
Прими ж мои благодаренья,
Поклонник мирных Аонид,
О ты, чья память сохранит
Мои летучие творенья,
Чья благосклонная рука
Потреплет лавры старика! [Пушкин: 46-47]

Примечательно, что в своем стихотворении Одоевцева переворачивает исходную ситуацию первого стихотворения сборника «Мы прочли о смерти его...»: теперь умирает не он, а она. Но и теперь герой готов преодолеть границу между мирами, чтобы встретиться с героиней. Одновременно Одоевцева завуалированно ставит себя на место учителя. Тем самым замыкается композиционный круг первой половины книги.

14. Саламандра. Это – крупная и крайне экстравагантная баллада находится в точке композиционного перелома книги. Помимо того, что она начинается вторую половину книги, где баллады преобладают, она еще и завершает вторую треть книги,

если считать по текстам (21 произведение); в книге же она должна находиться прямо на развороте, что подчеркивает ее переломный характер.

Сам образ саламандры (дух огня) характерен для текстов, связанных с алхимией, и сюжет баллады также связан с тематикой тайного духовного знания и превращений. Превращению подвергается сама героиня баллады. В балладе – перволичное повествование, но сам жанр, тяготеющий к нарративу, мешает воспринимать героиню-повествовательницу как лирическую героиню. Итог баллады печален: героиня утрачивает свою душу-саламандру и вынуждена жить с чужой душой-тритоном (причем мужской и низкой). Символическая смена личности коррелирует с композиционным положением баллады на границе двух основных частей. Печальный итог, незавершенность коллизии (героиня все же хочет вернуть свою одинокую душу-саламандру) коррелирует с инициальным положением «Саламандры» в группе из трех баллад и во второй части в целом.

Отметим сразу, что сюжет подмены душ уже встречался нам выше в стихотворении, которое Одоевцева могла, но не стала выделять заголовком (внешним признаком «балладности» в рамках этой книги) – «Он сказал: “Прощайте, дорогая...». Там душа статуи как бы воплощается в облик (тело, одежду) героини, а душа героини как бы принимает облик (тело, амуницию) статуи. Отличие «Саламандры» в том, что оставленное без души тело все же сохраняет некое собственное сознание. «Я» героини – в полном соответствии с представлениями алхимии и других оккультных наук (в какой-то степени и христианской теологии, различающей дух и душу) – оказывается многосоставным (по крайней мере, двойственным).

Полагаем, что на Одоевцеву могло повлиять увлечение Гумилева образами оккультных наук, в целом характерное для эпохи, и более конкретно – стихотворение «Память»:

Только змеи сбрасывают кожи,
Чтоб душа старела и росла.
Мы, увы, со змеями не схожи,
Мы меняем души, не тела.
Память, ты рукою великанши

Жизнь ведешь, как под уздцы коня,
Ты расскажешь мне о тех, что раньше
В этом теле жили до меня. [Гумилев 4: 90]

Гумилев начинает с отрицательного сравнения со змеями и предлагает ту самую модель смены душ, которую воплощает Одоевцева. Последняя доводит инверсию Гумилева до логического конца: не змеи меняют обложки, а оболочки меняют змей (саламандр, тритонов и т.п.).

Гумилевым задана и вариативность отношения к душе: далеко не все души нравятся поэту:

Он совсем не нравится мне, это
Он хотел стать богом и царем,
Он повесил вывеску поэта
Над дверьми в мой молчаливый дом.

Я люблю избранника свободы,
Мореплавателя и стрелка,
Ах, ему так звонко пели воды
И завидовали облака. [Гумилев 4: 90]

У Одоевцевой героине приходится мириться с душой-титоном, тогда как ей больше нравится душа-саламандра. Огненная семантика, связанная с образом души, у Гумилева выражена в образе пламенеющего сердца (этот образ популяризировал Вячеслав Иванов названием своей книги “Cor ardens”):

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны. [Гумилев 4: 92]

Гумилев дает и запоминающуюся сцену смены одной души другой:

Крикну я... но разве кто поможет,
Чтоб моя душа не умерла?
Только змеи сбрасывают кожи,
Мы меняем души, не тела. [Гумилев 4: 93]

Одоевцева сделала этот процесс еще нагляднее, доведя смутные лирические «прозрения» Гумилева до степени детально проработанной фабулы.

По сюжету баллады в лунную ночь над героиней склоняется таинственный «он», и из ее груди «выскальзывает» душа в образе красной саламандры, которая убегает за город. Героиня преследует свою душу-Саламандру, которая ей «дороже, чем друг, чем мать». Саламандра приводит ее к озеру с холмом и медовой луной в «зеленом небе». Она присоединяется к душам, играющим на лугу в виде тритонов, лягушек и змей. Героиня умиляется. Но внезапно появляется крокодил, и начинается паника. Черный и мокрый испуганный тритон прыгает героине в рот. Место саламандры занято. Отметим, кстати, что кроме саламандр-духов огня, существуют реальные земноводные, действительно, напоминающие тритонов, но все же отличающихся от них биологически.

Героиня просыпается больной, что дает возможность второй мотивировки событий – как бреда. Так или иначе, девушка с душой-тритоном ведет себя иначе, чем девушка с душой-саламандрой. Она поздно встает, надевает серое платье. Узнав, что сегодня Троица, и мать с сестрой – в церкви, высказывает отвращение к праздникам. В саду, где тихо и весело, цветет жасмин и грачиха высиживает птенцов, героиня беспокоится и зла. Она отказывает любимому, которого давно ждала., и на его жалобы отвечает, что сердце на то и есть, чтобы его разбивать. Ее поведение становится не просто плохим, а плохим по-мужски. Вероятно, это поэтически мотивировано тем, что слово «тритон» – мужского рода (в отличие от слова «саламандра»). В литературе этого периода обсуждались различные идеи, связанные с неоднозначностью гендерной природы души⁵. Тело героини захватила душа постороннего мужчины. Одержимая этой душой героиня начинает сексуально преследовать собственную сестру.

⁵ Традиционно душа считалась бесполой, асексуальной, но книга О. Вейнингера «Пол и характер», которая откликнулась в книге «Люди лунного света» В. В. Розанова и в популярном романе Е. А. Нагродской «Гнев Диониса», инициировала рассуждения и двуполости души, а некоторые сторонники оккультных наук (например, М. А. Волошин) считали, что «пол» души человека противоположен полу его тела.

О том, что это за душа, говорит то, что вечером героиня не крестит свою подушку, и ей не страшна «темная сила». Сюжет деградации героини отчасти напоминает то, что мы видели на примере солдата – героя баллады «Толченное стекло». Характерно, что повторяется и сюжетный прием повторяющихся ночей.

Героиня вновь видит сон, в котором идет по городу туда, где был «праздник душ». Но испуг ее растет с каждым шагом. Она слышит жалобный плач и видит саламандру-душу, испытывая «радость блаженных в раю». Саламандра же сидит на холме, подняв мордочку к луне и плачет по героине. Героиня пробуждается еще печальней, чем прежде, задолго до утра и крадется в комнату к сестре. Двери жалобно скрипят о любимом, в углу горит лампадка, но «душа... там, на лугу». Пока душа на лугу, героиней владеет мерзкая душа-тритон.

15. Поэт. Противопоставление двух душ, темной и светлой, становится и темой следующей баллады, которая по своим размерам (36 строк) могла бы сойти и за большое стихотворение. Теперь скрытая референция к Гумилеву становится более очевидной, поскольку является сам Гумилев, пусть и не названный. Отчасти это явление близкого знакомого также усиливает лирический компонент в ущерб эпическому, нарративному, определяющему для баллады. Фабульного действия в балладе нет: героиня просто наблюдает за героем, который сначала просто является, затем демонстрирует свою «добрую» ипостась, затем «злую», а затем является ей как бы за пределами «добра» и «зла» в уютной домашней обстановке. Текст, построенный на смене впечатлений, на движении взгляда и ощущений, оценок – это текст лирического типа. Но эта смена впечатлений все же заключена в условную последовательность действий и поступков, что позволяет автору представить текст как «балладный».

Действие основной части баллады происходит в ночное время, зимой. Некий спутник (ангел?) предсказывает героине радость рождества и явление чуда. Но вместо ожидаемого божества является поэт, который, в зависимости от взгляда на него (через правое или левое плечо), представляется то добрым:

И в небе запели звезды,

И снежный ветер затих [ИО-1922: 34]

то злым и веселым:

К нему подползла змея,
Под тонкой рукой блеснула
Зеленая чешуя. [ИО-1922: 35]

Злое начало поэта олицетворяет образ зеленой змеи, в то время как доброе — смирение и восторг природы. Явившись к поэту в гости, героиня ожидает:

Вот сейчас выползет черепаха,
Пролетит летучая мышь. [ИО-1922: 35]

Вместо этого перед ней не злой и не добрый поэт, который курит папиросу; и все же в доме — «особенный свет». В мемуарах Одоевцева прямо сообщает, что этот поэт — Гумилев (в стихотворении упоминается и его адрес — «старинный дом на Шпалерной»), но похоже, что автор стремится к обобщенности, к созданию универсального образа поэта.

16. Три совета. Если «Саламандра» оказалась мрачной, а «Поэт» в какой-то степени развеял страхи, то «Три совета» определенно должны поднять настроение читателя, поскольку это — пародийная баллада. Приведем начальную строфу:

Что будет, Господи, теперь?
А сердце бьется глухо-глухо.
Егоровна стучится в дверь
И отворяет ей старуха,
Кивнула вещей головой
И говорит: — Иди за мной!
Взъерошенная кошка
Вскочила на окошко.

Ср. с первой строфой «Леноры» Г. А. Бюргера в переводе В. А. Жуковского:

Леноре снился страшный сон,
Проснулася в испуге.
«Где милый? Что с ним? Жив ли он?
И верен ли подруге?»
Пошел в чужую он страну
За Фридериком на войну;
Никто об нем не слышит;

А сам он к ней не пишет. [Жуковский: 183]

Как видим частично совпадает размер (Я4, но в «Леноре» Я43) и полностью – схема рифмовки строфы и распределение женских и мужских клаузул. Это классическая балладная строфа, которую в точности скопировал А. С. Пушкин в балладе «Жених» и почти в точности – М. Ю. Лермонтов в «Завещании» (у него все окончания мужские, кроме финального двустипия), а А. К. Толстой модифицировал в балладе «Василий Шибанов», сменив ямб на амфибрахий (Ам43).

Одоевцева, которая прекрасно владеет балладными разностопными размерами (ср. в «Роберт Пентегью» и ниже в «Отрывке»), нарушает разностопность в первой половине строфы, но в конце все-таки сбивается на традиционный трехстопник (Я3). Полагаем, что это нарушение разностопности сделано сознательно, поскольку некоторая неуклюжесть звучания соответствует всему духу шуточной баллады о злоключениях кухарки Егоровны, потерявшей мужа, а затем пожелавшей вернуть его с помощью советов колдуньи. Выбор героини уже демонстрирует установку на бурлеск и гротеск.

Комично уже то, что муж-сапожник ушел от Егоровны десять лет назад, а она только сейчас спохватилась. Очевидно, что Егоровна уже не так молода, как каноническая героиня баллады. Гротескно изображено гадание:

В стеклянный шар вперяя взгляд,
Старуха быстро зашептала:
– Я вижу треугольник, круг,
Вот ты, а вот и твой супруг.

Явным юмором окрашено описание дома Егоровны, где мирно уживаются лампадка и домовая:

Кряхтит за печкой домовой,
В углу горит лампадка,
На сердце сладко-сладко.

Старуха за рубль предсказывает Егоровне, что ее муж вернется к героине в Крещение, если та исполнит три совета. Первый — найти карту пикового короля и в

четыре часа подвесить карту к маятнику. Второй — пойти в храм в Рождественский период и поставить в храме свечу вверх ногами

тому, кто черен и рогат
и грешников сажает в печку.

Третий – ночь, в стужу, забраться на крышу и крикнуть в трубу:

Зачем жену оставил?
Вернись к супруге, Павел!

На героиню обрушиваются неудачи в виде сгоревшего пирога и гнева барыни; прихожане накидываются на нее и называют ведьмой; пытаясь спуститься с крыши, она падает и ломает ребра. На крик приходит супруг. Предсказание исполнено, но совсем не так, как того хотела героиня. По существу, баллада развенчивает мистическую, романтическую фантастику, которой Одоевцева отдала весомую дань. По крайней мере, введение этой баллады ретроспективно смягчает юмором мрачность и пафосность некоторых использованных сюжетов. На этом завершается первый балладный блок второй части книги.

17. Окрепли паруса. Отрадно кораблю. Черета баллад последний раз перебивается двумя лирическими стихотворениями. Причем, чисто лирическим является только первое из них. Оно написано разностопным ямбом (Я63), который нам уже дважды встречался в сборнике: в стихотворениях «Остроконечные чернеют в небе крыши...» и в «Январская луна. Огромный снежный сад...». В первом был сюжет о посещении старого знакомого, во втором мы увидели нечто вроде монолога счастливого возлюбленного. Третье стихотворение отчетливо примыкает ко второму, воспроизводя и его объем (8 строк), и порядок клаузул (мжмж), и общую ситуацию диалога счастливых влюбленных. Но в третьем стихотворении вносится легкая нота диссонанса:

Окрепли паруса. Отрадно кораблю
Плыть к золотому краю.
Но для чего мне плыть, когда я так люблю,
Люблю и умираю?

– Нет, чувства этого любовью не зови,

Еще лукавить рано.
Еще живет рассказ о смерти и любви
Изольды и Тристана.

Текст отличается лирической недосказанностью, но понятно, что герой собирается покинуть героиню и колеблется, а она боится, что в «золотом крае» его любовь окажется не так сильна, как любовь Тристана и Изольды. Ссылка на последний сюжет вносит в качестве фона и возможный мотив любовного треугольника. Возможно, биографически это стихотворение связано с отказом Одоевцевой от первого брака и отъездом Иванова за границу (она последовала за ним не сразу).

18. Под окном охрипшая ворона. Следующее стихотворение, написанное классическим 5-стопным хореем, живописует уже расставшихся героев, которые могут встречаться только во сне, и в лунную ночь героиня воображает себе такую встречу, в которой ее душа обретает вид рыжей кошки. Эта кошка снится герою и нападает на него во сне (готовится к прыжку), воплощая в себе и женскую грацию, и ревность, и месть за то, что героиня вынуждена терпеть одиночество вдали от любимого. Подобные метаморфозы нам уже встречались выше, но в точности такой же образ получит развернутое воплощение уже в финальной поэме «Луна». Все это говорит о том, что разбираемое лирическое стихотворение содержит в себе потенции балладного сюжета.

19. Отрывок. Завершается вторая часть двумя балладами и поэмой, построенными в порядке нарастания объема. Начинается все с самой маленькой балладой в сборнике, которая носит название «Отрывок» и является, всего вероятнее, одним из студийных упражнений Одоевцевой. Он написан характерным для баллады разностопным анапестом (Ан43), как знаменитая баллада Жуковского «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» (перевод «The Eve of St. John» В. Скотта). Герой – некий Стивен-Рой (вероятно, шотландец) умирает в темнице полуразрушенного замка. К нему обращается героиня, которая просит признать в ней госпожу, поцеловать ее, после чего герой обретет свободу и любовь, а враги погибнут:

Кровь рекой потечет, пламя замок сожжет,
И на веки я буду с тобой.

Герой отказывает ей:

Не такие глаза, не такие слова
У прекрасной моей госпожи. [Жуковский: 151-155]

Возникает вопрос, что это за голос, и в чьих глазах пытается разглядеть Стивен-Рой глаза возлюбленной? Вариантов практически нет. Вводная строфа звучит так:

Ночь... Развалины... Море... Глубокая тишь...
Дымный факел чуть видно горит...
Бьется в стены большая летучая мышь
И протяжно и глухо кричит.

В действительности, перед нами вариация только что рассмотренного сюжета, где героиня являлась герою в виде рыжей кошки. Здесь она – или некая самозванка – является уже в виде летучей мыши. Признаком оборотничества (или просто причастности миру волшебства) служит определение «большая» и то, что она «кричит» (а не «пищит», например). Как мы помним, определение «огромный» сопровождало появление волшебных существ (ворон, котов) и в других балладах.

20. Баллада о том, почему испортились в Петрограде водопроводы. От «Отрывка» было бы естественно сразу перейти к финальной поэме «Луна», развивающей сходные мотивы. Но Одоевцева между «Отрывком» и «Луной» помещает промежуточную по величине «современную балладу» с длинным названием, приведенным выше. В абсолютных числах это (число строк):

16 – 72 – 321

Возможно, ей нужна была пропорциональность: современная баллада в 4,5 раза больше «Отрывка» и в 4,5 раза меньше «Луны».

Но, вероятно, это не может быть единственной причиной, почему именно эта баллада оказалась последней балладой в сборнике. Вообще, позиция этой баллады – особенная, потому что в каком-то смысле это вообще последнее стихотворение, последний текст, отделенный от финальной поэмы шмуцтитолом. В нем важно то, что некоторые важные для книги образы и мысли получают ясное выражение. Во-первых, это текст, в котором эксплицирован жанр – «баллада». Во-вторых, это единственная баллада, в которой «нечисть» названа прямо: если название служит своего рода загадкой или скрытым вопросом («почему испортились водопроводы»), то ответ может звучать так: черт знает почему. Черт – главное действующее лицо

баллады. Поскольку это выясняется только в финале, мы имеем дело со структурой типа баллады «Роберт Пентегью». В то же время, «современность» четко связывает эту балладу с «Толченым стеклом» и «Балладой об извозчике», а неприкрытая ирония – с балладой «Три вопроса». Здесь есть мотив, отсылающий и к «Саламандре»: эпизодический персонаж в начале баллады утрачивает тень. Вмешательство в советский быт черта, который оказывается председателем «Домкомбеда»⁶ (домовой комитет бедноты) на уровне базовых ценностных оппозиций соответствует и сюжету «Отрывка», где летучая мышь, по-видимому, – откровенно соблазняет страдальца, выступая представителем темных сил. Видимо, все это и обеспечивает балладе о петроградских водопроводах ее место в композиции сборника. Будучи вторым текстом с конца, она рамочно перекликается со вторым текстом с начала, фокусируя в себе разнообразные мотивы и черты поэтики предыдущих баллад.

Кроме того, само слово «черт» как лексическая переключка подключает широкие пласты русской литературы (как минимум от Н. В. Гоголя до Ф. Сологуба). Здесь проявляется и откровенное игровое мифотворчество Одоевцевой. Домкомбед – орган советской власти в сельской и волостной местности в годы «военного коммунизма», созданный декретами ВЦИКа и Совнаркома летом 1918 г. просуществовал только до начала 1919. Если баллада создавалась, как указано на обложке, в 1920–1921 гг., значит домкомбедов уже не было. В таком случае баллада отвечает не только на вопрос о водопроводах, но и на вопрос о судьбе домкомбедов: они исчезли, потому что были чертовым наваждением. Откровенным гротеском звучат и слова в финале:

Но с той поры на годы
Нам не избыть беды:
Хоть есть водопроводы,
Но нет и нет воды.

⁶ В задачи комитета входило распределение хлеба, предметов первой необходимости и сельскохозяйственных орудий, оказание содействия местным продовольственным органам в изъятии хлебных излишков.

«На годы» – явное преувеличение, потому что речь идет в лучшем случае о двух годах.

Как и «Три совета», баллада является отчасти пародийной, поскольку черт изгоняется простым крестным знаменем. Сюжет баллады – следующий. В Домкомбед приходит герой «едок» и просит ордер на галоши. Ему предлагают подписать некий документ, после чего он получает огромную печать (отсылка к «каиновой печати»?). Получив калоши, герой идет гулять, радуясь хорошему деньку, но прохожий ему сообщает, что он потерял тень. Едок ужасается и говорит, что будет гореть в аду, потому что

Коль человек без тени
То с чертом он в ладу.

В его жизни начинается разлад, но при этом галоши, полученные по ордеру «насмешливо блестят». В одну из суббот «его уносит тиф». Его вдова безутешна, а мать советует ей сходить в Комбед, чтобы получить разрешение

На гроб и три свечи,
На вынос, погребенье.

Домкомбед закрыт из-за праздника, но председатель конторы живет близко («в квартире два»), и вдова решает сходить к нему. Сдесь она видит, что он

сидит в цветном халате,
Расчесывает хвост.

Героиня «с воплем закрестила» нечистого.

Он стал белее снега;
Разинув дико рот,
Взревел и вдруг с разбега
Вскочил в водопровод.

Из крана пламя пышет,
От грома дрогнул дом
Весь от земли до крыши,
И смолкло все кругом.

Отметим еще одну черту этой баллады, приближающую ее к жанру поэмы: ее фабула усложнена за счет смены эпизодических героев. Сначала действует «едок», затем его вдова. В то же время ее лубочная стилистика делает нарратив проще, чем, например, в «Саламандре». Особенностью этой упрощенной структуры является и отсутствие снов, характерных для баллад Одоевцевой (если не считать «сном» все присшествие).

21. Луна. Поэма является самым большим по объему текстом в книге и подытоживает мистико-фантастическую линию. Особенно отчетливы в ней связи с текстами второй половины книги, начиная с баллады «Саламандра», поскольку и здесь душа главной героини принимает разнообразные облики: это земная девушка, но она же является в виде рыси и луны.

Это – большое произведение, включающее рамочный диалог жабы и летучей мыши, основное действие мистического характера, промежуточный и финальный диалоги животных и авторскую молитву. Сюжет поэмы – следующий.

Ночью к жабе прилетает летучая мышь, чтобы поговорить, о ночном мраке и снах. Далее мы видим графскую охоту на вепря. В какой-то момент граф отвлекается на безобидную рысь, которая выглядит, как рыжая кошка (возможно, поэтически существенна анафорическая переключна «рысь» – «рыжая») и убивает ее из арбалета. Рысь пропадает вместе с луной, и в ночи разносится отчаянный человеческий крик: «Луна! Луна умерла!». После этого эпизода графу снится странный сон о прекрасной девушке с огненными «как медь» косами и зелеными глазами. Граф признается ей в любви, но она не отвечает ему ничего, только плачет, он же не может расстаться с ней («желания наши сильнее нас»). Влюбленный в ночное видение граф избегает встреч с невестой Виолеттой. Наконец происходит объяснение, и граф ей во всем признается, но Виолетта готова выйти замуж за графа в надежде, что ее любовь исцелит его от одержимости сонным видением.

По пути домой от невесты граф не видит на небе луны, но снова натывается на огненную рысь с зелеными глазами. Он молится, и гонит коня (граф бледен, и шепчет «Луна... Луна...»). Баллада возвращается к жабе и летучей мыши, которые готовы съесть и звезды, чтобы стало еще темнее. Девять раз кричит сова, и летучая мышь признается в любви к жабе, но жаба боится измены. Очевидно, что диалоги эти

имеют пародийный характер, отчасти пародируя и лирику самой Одоевцевой (ср. с «Окрепил паруса. Отрадно кораблю...»).

Граф венчается с Виолеттой в капелле. И только после бракосочетания он видит в зале девушку из своего сна. Он замечает рядом с нею черного рыцаря, который смотрит мрачно на графа. Граф знакомится с девушкой, которая утверждает, что видит графа впервые. Она называет себя маркизой de Saint-Arlatte, а черный рыцарь ее брат, а сами они издалека. Граф признается ей в любви и уводит ее в сад. Далее повторяется пророческая сцена из сна. Девушка пропадает, и графу кажется, что и это свидание было сном, но к нему подходит черный рыцарь и вызывает его на битву, чтобы защитить честь сестры. Сидя на суку сосны, рысь наблюдает за битвой. Граф падает и умирает, но перед смертью стонет «Луна... Луна умерла!». Рысь слизывает с раны теплую кровь, и в небе восходит полная луна.

Летучая мышь зовет жабу в полет, но та предлагает ей отравить воду в колодцах, и мышь следует за ней.

Последняя часть поэмы переносит повествование в план авторского высказывания:

Ночь, только ночь, и ночная тишь.
Пресвятая Дева, молитву услышь!
Я лишилась покоя и сна
Оттого, что ночь длинна и страшна,
Оттого, что мертва луна.

Молитва эта звучит загадочно, как и весь сюжет поэмы. Едва ли она поддается однозначной трактовке. Но мы помним, что аналогичный прием уже применялся Одоевцевой в балладе «Роберт Пентигью». Там сюжет проецировался на автора с подменой гендерной роли: повествовательница сравнивала себя с молодым человеком, превращенным в кота. Как мы помним, кошачий лейтмотив проходит через весь сборник, проявляясь в стихах, обращенных прямо или косвенно то к Н. Гумилеву, то к Г. Иванову. Встречался нам и мотив «кошачьей мести».

Возможно, в поэме оказался сложным образом зашифрован любовный сюжет, в котором «охота» символизирует внезапную страсть (ср. с семантикой «стрел Амура»), поразившую, как героя, так и героиню, страсть, которая пошла вразрез с

нормами общественной морали (у графа есть невеста). Образ луны как источника такого рода внезапной страсти имеет долгую историю в культуре, но в эпоху начала XX в. этот сюжет был канонизирован Г. де Мопассаном в новелле «Лунный свет». Вероятно, поэма в сложной символической форме запечатлела переживания и страхи автора накануне разлуки с родиной и окончательного обретения счастья с поэтом Георгием Ивановым. В то же время поэма запечатлела и эстетизированный миф о роковой, ниспосланной свыше страсти, подняв на новый уровень уже разработанную в лирике и балладах поэтическую образность Одоевцевой.

Глава 2

История литературного дебюта Одоевцевой в книге «На берегах Невы» (1967)

Возвращаясь к истории своего литературного дебюта в 1960-е гг. Одоевцева уделила не так много внимания своей первой книге, однако посвятила много страниц своему учителю – Николаю Гумилеву и студиям, которые он вел. Все же Одоевцева рассказывает о некоторых своих текстах, и эта информация отчасти уже использована нами выше. «На берегах Невы» она дает преимущественно биографический контекст для понимания сборника «Двор чудес», но в целом она смещает перспективу, придавая больше значения не реальному дебюту (публикация книги), а тому, что этому дебюту предшествовало.

«На берегах Невы» – не фабульная проза, но она находится под влиянием повествовательной поэтики, поэтому портреты и поступки героев оказываются важнее собственно творческих вопросов и содержания стихов. Конечно, Одоевцева находилась под влиянием мемуарной и квази-мемуарной прозы своих современников и предшественников, что и обеспечило книге успех.

Гумилев превратился в центральный персонаж повествования, что потребовало от Одоевцевой некоторых жертв. Так, совершенно в тени оказался ее будущий муж Г. Иванов, о котором (включая петроградский период) она более подробно напишет во второй книге мемуаров «На берегах Сены». В то же время Одоевцева явно учитывала художественные особенности книги Георгия Иванова «Петербургские зимы», в структуре которой образ Гумилева также присутствует и играет важную роль.

Однако мы видим, что поэтика Одоевцевой отличается от поэтики ее мужа, и это проявляется, в частности, в технике цитирования стихов. Анализ цитат показал, что, несмотря на доминирующую роль в структуре повествования, Гумилев оказывается не самым цитируемым автором у Одоевцевой.

Все эти вопросы и составляют основную проблематику настоящей главы.

Начнем с аргументов в пользу преемственности воспоминаний Одоевцевой по отношению к «Петрбургским зимам» Иванова. Мемуары Г. Иванова и И. Одоевцевой многое объединяет. Оба автора относились к близкому кругу Н. Гумилева. Обе книги охватывают приблизительно один период времени, совпадая во многом и в оценках современников. Мемуары Иванова создавались раньше и были образцом для мемуаров Одоевцевой, что отразилось и на их структуре. На данную преемственность прямо указывает и сама Одоевцева, вынося в эпиграф к своей книге слова из стихотворения Георгия Иванова «Январский день. На берегах Невы...» (1922):

НА БЕРЕГАХ⁷ НЕВЫ

НЕСЕТСЯ ВЕТЕР, РАЗРУШЕНИЕМ ВЕЯ...

Георгий Иванов [ИО-1988: 10]

Из этого стихотворения взято и название книги. Стихотворение выбрано не случайно: это — лирические воспоминания с перечислением ряда имен современников Иванова и Одоевцевой, памятных как тому, так и другому автору:

Январский день. На берегу Невы
Несется ветер, разрушеньем вея.
Где Олечка Судейкина, увы,
Ахматова, Паллада, Саломея?
Все, кто блистал в тринадцатом году —
Лишь призраки на петербургском льду.

Вновь соловьи засвищут в тополях,
И на закате, в Павловске иль Царском,
Пройдет другая дама в соболях,
Другой влюбленный в ментике гусарском...
Но Всеволода Князева они
Не вспомнят в дорогой ему тени. [Иванов 2010: 259]

⁷ В большинстве изданий слово «берег» дается в единственном числе, но мы цитируем вариант Одоевцевой. Полагаем, что на Одоевцеву влияла строка из «Евгения Онегина». Онегин «родился на берегах Невы». Полагаем, что связь с Пушкиным тоже ощущалась и учитывалась Одоевцевой.

Важно подчеркнуть, что два инициальных элемента текста — заглавие «На берегах Невы» и эпиграф — представляют собой сложную – внутренне перекликающуюся – поэтическую цитату. И хотя имени Гумилева среди перечисленных нет, его нельзя не вспомнить при упоминании Ахматовой и общей теме «призраков»⁸.

Книга Иванова «Петербургские зимы» (1928; вторая редакция 1952 г. больше на одну главу) состоит из шестнадцати глав, раздробленных на подглавки. Подглавки, как и все главы, объединены монтажным принципом. Это — отдельные истории-зарисовки, которые не связаны между собой ни явной хронологической последовательностью, ни общим сюжетным фоном. Наверное, анализ может вскрыть более тонкие связи, но на поверхности автор словно намеренно нарушает ожидания читателя, развлекая его неожиданными поворотами изложения.

В частности, одним из следствий такой игры с читателем является и то, что в тексте не обозначены даты происходящих событий. Эпизоды группируются вокруг центральных персонажей отдельных глав, формируя таким образом галерею портретов. Единственным персонажем, регулярно появляющимся на протяжении всего повествования (помимо рассказчика) является Николай Гумилев. При этом собственной главы в мемуарах Иванова он не имеет, что в какой-то степени еще больше сближает его с автором.

Не имея у Иванова отдельной главы, Гумилев появляется уже в первой главе, занимая в ней хоть и не главенствующее, но важное место. Глава носит авантюрно-приключенческий характер с оттенком мистики и пародии на детектив (на Гумилеве лежит легкий отсвет героя-сыщика). Первая редакция «Петербургских зим» заканчивалась XV главой, посвященной сравнению Блока и Гумилева, в которой Гумилев представлен как белогвардеец, монархист, очень религиозный и доверчивый человек.

⁸ Заметим, кстати, что Ахматова умерла в 1966 г. — за год до выхода книги Одоевцевой. Это существенно, поскольку в 1922 г., когда писалось стихотворение Г. Иванова, слово «призрак» еще не могло иметь того же значения, что после смерти перечисленных людей. Один из подтекстов стихотворения Иванова, по-видимому, — «Баллада о дамах былых времен» (1461/1462) Ф. Вийона, которую переводил и Н. С. Гумилев.

Внешне он охарактеризован как «некрасивый, подтянутый, «разноглазый», коротко подстриженный, в чопорном сюртуке», а внутренне — как «от природы робкий, застенчивый и болезненный человек», который смог преодолеть себя и стать героем. С юных лет он мечтал о славе, и это заставило его измениться, «стать охотником на львов». Но всю жизнь Гумилев, будучи знаменитым и признанным, «был окружен непониманием и враждой». Говоря об этом, Иванов отмечает, что Гумилев сам иронизировал над своей участью и все же признавался: «Самое тяжелое в жизни — одиночество. А я так одинок...» [Иванов 1994: III, 5–220].

Вспоминая о педагогической работе поэта, Иванов говорит, что «во время лекции и обсуждения стихов царила строгая дисциплина», однако после своих занятий Гумилев становился «добрым товарищем». Такая перемена объясняется тем, что Гумилев всеми способами стремился напомнить людям о «божественности дела поэта», что, по мнению Иванова, проявилось и в названии первого сборника «Путь конквистадора», и в докуренной перед расстрелом папиресе. Как пишет Георгий Иванов: «...когда говорят, что он (Гумилев) умер за Россию, необходимо добавить — "и за поэзию"» [Там же]⁹.

Воспоминания Одоевцевой выстроены иначе. Прежде всего, книга Одоевцевой объемнее: она больше ивановской в три раза. И хотя «Петербургские зимы» сыграли более заметную роль в истории литературы, мемуаристика Одоевцевой переведена на множество языков и в дальнейшем имела не меньше читателей, чем проза Иванова. Большую роль в этом сыграл образ Гумилева, который был учителем, наставником и другом для обоих авторов.

«На берегах Невы» имеют линейную структуру повествования, пусть и усложненную экскурсами в прошлое и будущее. Книга описывает период жизни Одоевцевой с 1918 по 1922 г. Имеются указания на время событий, как точные (например: «Произошло это важное в моей жизни событие 30 апреля 1920 года»), так

⁹ Нам приходилось слышать критику за то, что мы включили в краткое изложение ивановской характеристики Гумилева этот пассаж. В данном случае не важно, насколько убедительно (или напротив фальшиво) звучит это мнение. Оно характеризует позицию Г.Иванова, которую мы не можем корректировать. В подобных преувеличениях и проявляется мысль о высоком отношении Гумилева к поэзии.

и относительные «в будущую пятницу», «на днях». Одоевцева ярко и в подробностях описывает чужие истории, словно участвовала в них сама, многое – в изложении Гумилева. Монологи Гумилева приводятся целыми страницами, заставляя вспомнить сократовские речи у Платона и речи Гете в записях И. П. Эккермана.

В мемуарах Одоевцевой, Гумилев – одно из центральных действующих лиц. Его образ тщательно проработан, начиная с нестандартной внешности: он некрасив, косолап и «разноглаз», у него вытянутая вверх голова, слишком высокий и плоский лоб, короткостриженные волосы неопределенного цвета, плоские глаза под «тяжелыми веками», «пепельно-серый» цвет лица и бледные узкие губы. В его улыбке, как отмечает Одоевцева, есть что-то жалкое, но в то же время и лукавое, «что-то азиатское» [ИО-1988: 18].

Одоевцева выражает несогласие с определением Гумилева как самого умного или самого талантливого поэта (вероятно, с этим мнением она также встречалась). Но она признает, что Гумилев был умен, «с какими-то иногда гениальными проблесками» и одновременно — с непониманием самых обыкновенных вещей и понятий. В общении с поэтами и учениками, по ее воспоминаниям, Гумилев, несмотря на свою «чопорность и церемонность», удивительно легко переходил на «ты», но некоторые черты характера объясняют причины его «одиначества»: Гумилев часто не замечал состояния окружающих его людей. Например, не замечал, когда его спутница была голодна. Ему это не приходило в голову.

Одоевцева парадоксально называет Гумилева «очень эгоистичным и эгоцентричным», но одновременно и очень добрым и заботливым. Так, в одной из сцен книги, когда Одоевцева, обсуждая Блока, наступает в лужу, Гумилев недоволен ее словами, но заботливо предупреждает о следующей луже. Он щедр и любит делать подарки. Например, в Рождество 1920 г., узнав, что Одоевцева не получила подарка, дарит ей картину Судейкина, которую сам очень ценит.

По мнению Одоевцевой, некоторые из противоречий характера Гумилева проистекали из того, что поэт стыдился своей доброты и слабости. Например, возвращаясь домой, «надевал войлочные туфли и садился в кресло, бледный в полном изнеможении», однако, требовал этого не замечать. Она отмечает, что он был

вспыльчив, но отходчив: мог, рассердившись из-за какого-то пустяка, принять неверное решение, но вскоре изменял его. Несмотря на всю свою гордость, умел признавать ошибки и даже высмеивал их.

По словам Одоевцевой, Гумилев ценил пунктуальность и ненавидел опаздывать. Он говорил: «Пунктуальность — вежливость королей и, значит, поэтов, ведь поэты — короли жизни...» [ИО-1988: 57]. При этом первое появление Гумилева начинается именно с чудовищного опоздания на лекцию.

В описании внешности, характера и в рассказе о некоторых чертах поведения Гумилева Одоевцева явно подхватывает мотивы Иванова, расширяя и дополняя их. Черты его характера, крайне сжато представленные у Георгия Иванова, в тексте Одоевцевой раскрываются и предстают непосредственно, очень живо, часто — без видимых «додумок» автора текста, хотя и рассуждений в книге Одоевцевой достаточно.

Как уже говорилось выше, в тексте Иванова фигура Гумилева появляется от сцены к сцене, но нигде не занимает доминирующей роли. У Одоевцевой, напротив, он — центральный персонаж (может быть, даже центральнее, чем образ самой рассказчицы). Но у Одоевцевой тоже есть персонаж «второго плана», который играет очень важную роль, проходя через весь текст книги. Этим персонажем является сам Георгий Иванов. Он, конечно, исключительно важен для личной биографии автора, и очевидно, что и для истории литературы. Его присутствие в книге обозначенно уже в заглавии, но на ее страницах он присутствует непропорционально мало.

Его появления необычно вплетены в канву повествования, и, по нашему мнению, характеризуют переломные моменты повествования. Характерно первое (помимо эпиграфа) упоминание Иванова в тексте:

Гумилев, чтобы заставить своих учеников запомнить стихотворные размеры, приурочивал их к именам поэтов — так, Николай Гумилев был примером анапеста, Анна Ахматова — дактиля, Георгий Иванов — амфибрахия.

Но кто такой амфибрахический Георгий Иванов, я не знала, а Гумилев, считая нас сведущими в современной поэзии, не пояснил нам. [ИО-1988: 32]

Как видим, первое упоминание Иванова оказывается связано с именами Гумилева и Ахматовой, тем самым показывая, что этот человек крайне важен для эпохи и для

самой Одоевцевой. Но при этом она говорит, что «кто такой амфибрахический Георгий Иванов, я не знала». Это отчасти так и остается загадкой. Остается ощущение, что об Иванове Одоевцева больше скрывает, чем говорит, поскольку это более интимная информация. Характерно и первое появление Георгия Иванова как персонажа:

Как это ни странно, меня «открыл» не мой учитель Гумилев, а Георгий Иванов. Произошло это важное в моей жизни событие 30 апреля 1920 года. <...>

И вдруг как бы в ответ раздается дробный стук в кухонную дверь. Лицо Гумилева сразу светлеет.

— Это Георгий Иванов, — говорит он с облегчением.

Гумилев встает. Без официальной церемонности. С гостеприимной улыбкой. Два шага навстречу уже входящему Георгию Иванову.

— Как хорошо, что ты пришел, Жоржик! Я уже боялся, что ты за обедом у Башкирова забудешь о нас.

Да, хорошо, очень хорошо, что Георгий Иванов в тот вечер не остался у Башкирова. Не столько для Гумилева, как для меня. Если бы в тот вечер. Но не стоит гадать о том, что было бы, если бы не было... [ИО-1988: 32, 88]

Отметим, что при появлении Георгия Иванова «лицо Гумилева сразу светлеет». Так косвенным образом Одоевцева передает свое глубоко личное отношение к Иванову.

Своим отношением к изображению Г. Иванова Одоевцева как бы восприводит аналогичное отношение самого Г. Иванова — к Гумилеву в «Петербургских зимах». Отношение Иванова к погибшему другу затрагивало слишком глубокие чувства, чтобы сделать его одним из образов в галерее портретов (часто — иронических): значимость Гумилева проявляется в «Петербургских зимах» исподволь — в его постоянном присутствии, хоть и не всегда на первом плане.

Приемы цитирования.

Одна из характерных примет прозы, как Иванова, так и Одоевцевой — обилие стихотворных вставок. Первоначально это привлекло наше внимание в тексте Одоевцевой, у которой цитаты занимают 4% текста¹⁰. Затем мы изучили этот аспект

¹⁰ Весь текст — 107557 слов. Цитаты — 4445 слов (4%).

и в книге Иванова, где цитатный фон занимает около 3% текста¹¹. Поскольку книга Иванова короче (меньше трети текста Одоевцевой), мы не стали рассматривать цитируемость в различных участках текста. Однако, следует заметить, что часть ивановских сцен-подглавков не имеет никаких заметных цитатных элементов. В то же время другие могут вмещать до трех стихотворных отрывков. В цитатах часто встречаются неточности, что указывает на цитирование по памяти.

Иванов редко напрямую обозначает автора процитированного стихотворения, а иногда не дает и намека на него. Среди отрывков в его тексте нами были обнаружены и пародийные стихотворения, и фольклорные цитаты. Как в дальнейшем и Одоевцева, он приводит цитаты из Пушкина и Тютчева, но, в отличие от современников, их имена называются Ивановым прямо. Зато названий Иванов не дает никогда (что характерно и для Одоевцевой, у которой все же есть исключения).

Чаще всего цитаты в книге Иванова – это четверостишия, редко – более крупные отрывки. Характерной чертой является рефренность цитат у Иванова: они приобретают характер своего рода паремии, крылатого выражения. Поэтому особенно интересно, что Иванов приводит большими отрывками стихи Мандельштама, и фактически никогда, несмотря на частоту цитирования, не приводит больших отрывков из Ахматовой: цитаты Ахматовой он часто дает в разбивке на фрагменты, перемежаемые собственным прозаическим текстом. Именно из-за этой дробности Ахматова оказывается самой цитируемой из поэтов у Георгия Иванова. Следующим по цитируемости является Мандельштам, затем — Анненский и Кузмин. Все остальные поэты встречаются значительно реже, в том числе и Гумилев, который в качестве персонажа появляется регулярнее остальных.

У Ирины Одоевцевой цитаты при делении текста на три условно равные части располагаются неравномерно. В первой плотность цитат ниже, чем во второй и третьей частях, где объем приблизительно равен. Большая часть стихов приводится Одоевцевой по памяти и неточно. Встречаются пародийные стихи студистов, частушки и другие образцы народного творчества. Одоевцева редко приводит длинные отрывки из стихов, ограничиваясь четверостишием или двустишием. Она использует стихотворные строки как элемент диалога, умело вписывая их в общую

¹¹ Весь текст – 39450 слов. Цитаты – 1196 слов (3%).

ткань повествования. Кроме того, она часто искусно вплетает намек на автора приведенной цитаты, а иногда называет его и прямым текстом. Одоевцева умело вплетает цитаты в текст, не перегружая его. Ее цитирование воспринимается намного естественнее, чем «монтажные» вставки цитат в «Петербургских зимах».

На протяжении книги регулярно появляются цитаты из Гумилева, самой Одоевцевой, Кузмина, Тютчева, Блока, реже Ахматовой. С середины книги в этот список включается Георгий Иванов и Мандельштам. Цитаты из Сологуба и большая часть цитат из Ахматовой появляются к слову при разговоре о том или ином персонаже. Одоевцева использует цитаты не только как связующий элемент в диалогах, но и как определение или дополнение к образу вводимого в повествование поэта.

Необходимо сказать и о том, что, несмотря на прямое заявление Ирины Одоевцевой о том, что Лермонтов является ее любимым поэтом (в тексте эти слова произносит Гумилев¹²), она не приводит цитат из Лермонтова (за исключением ставшей поговоркой строки «Под небом места хватит всем»).

Иногда цитаты комически остраниают ситуацию. Так, она цитирует (опять же неточно) Блока в пику Гумилеву, который грозит остаться лежать в снегу:

— Совсем не нужно коньков, чтобы кататься,— заявляет Гумилев и <...> поскользнувшись, падает в сугроб. <...>

— Удивительно приятно лежать в снегу. <...> Вы идите себе домой, а я здесь останусь до утра.

— Конечно,— соглашаюсь я.— Только на прощание спрошу вас:

В самом белом, в самом чистом саване

Сладко спать тебе, матрос?

И уйду. А завтра

Над вашим смертным ложем

Взовьется тучей воронье...

Но он уже встает, <...> и спрашивает недовольным тоном:

— Почему вы цитируете Блока, а не меня?» [ИО-1988: 50]

¹² Ср.: «— Я беру вас с собой оттого, что это ваш любимый поэт. <...> Да, Гумилев прав. Я с самого детства и сейчас еще больше всех поэтов люблю Лермонтова. Больше Пушкина. Больше Блока» [ИО-1988: 106].

В недовольной по тону реплике Гумилева можно заметить и реминисценцию на стихотворение Блока «Она пришла с мороза покрасневшаяся...», что доказывает игровой характер его недовольства (курсив мой – Ю. М.):

Я рассердился больше всего на то,
Что *целовались не мы, а голуби*,
И что прошли времена Паоло и Франчески. [Блок: II, 291]

Отметим и то, что свою самую знаменитую «Балладу о толченом стекле» (1919) Одоевцева цитирует только частями, а шутивную «Балладу об издателе» Георгия Иванова приводит целиком [ИО-1988: 264–265]. В этом проявляется любовь к покойному мужу (и тоже в некотором роде — учителю). Но примечательно, что Георгий Иванов *никогда* не говорит своими стихами в книге «На берегах Невы». То же относится и к Ахматовой, но Ахматова и реже присутствует на страницах книги лично.

В цитировании ряда стихотворений между Ивановым и Одоевцевой также заметна явная преемственность. Как мы отмечали, у Иванова больше всего цитат из Ахматовой, а Гумилев появляется без стихов. Но стихотворение Гумилева «Я вежлив с жизнью современною...» (1913) является финальной цитатой всей книги. Иванов приводит стихотворение почти целиком, выпустив только третью строфу, начиная со слов «Всегда не нужно и не прощено...» [Гумилев 1988: 237].

В мемуарах Одоевцевой, напротив, разнообразнее представлен Гумилев, но заключительные две цитаты принадлежат Ахматовой. В то же время отрывок из стихотворения «Я вежлив с жизнью современною...» Одоевцева приводит в качестве первой гумилевской цитаты и первой цитаты вообще в основном тексте мемуаров:

Я злюсь, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек. [ИО-1988: 18]

Подводя итог нашему сопоставлению, можно заметить, что, несмотря на некоторые различия в устройстве и типе мемуарных текстов, взятых для нашего анализа, сложно не заметить их схожих черт. В частности, важнейший для Иванова образ Гумилева, о котором он еще не считал возможным написать развернуто, был прекрасно дополнен и расширен Ириной Одоевцевой.

Рецепт баллады: «Дочь змия» студии Гумилева

В заключение скажем несколько слов об отражении в книге Одоевцевой работы над коллективными стихотворениями с участием Н. С. Гумилева, которые практически не изучались, но представляют интерес, поскольку демонстрируют ипостась Гумилева-наставника. Наше внимание привлекла баллада «Дочь Змия», отрывок из которой впервые и был опубликован в книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы» (1967). Приведем обширную цитату:

Гумилев говорил: лучше все, что вы написали прежде, сжечь и забыть. Из огня, как феникс, должны восстать новые стихи. Но мои новые стихи совсем не были похожи на феникса. Ни легкокрылости, ни полета в них не было. Напротив, они, хотя и соответствовали всем правилам Гумилева, звучали тяжело и неуклюже <...> они совсем не нравились мне. Не нравились мне и стихи, сочиненные под руководством Гумилева на практических занятиях, вроде обращения дочери к отцу-дракону:

Отец мой, отец мой,
К тебе семиглавый —
В широкие синие степи твои
Иду приобщиться немеркнувшей славы
Двенадцатизвездной твоей чешуи...

И хотя я поверила Гумилеву, что «испанцы и маркизы — пошлость», но семиглавый дракон с двенадцатизвездной чешуей меня не очаровал. Гумилев сам предложил строчку — «Двенадцати звездной твоей чешуи», и она была принята единодушно. Все, что он говорил, было непреложно и принималось на веру. [ИО-1988: 32–33].

Полный текст баллады через год после публикации книги «На берегах Невы» обнаружил и расшифровал П. Н. Лукницкий (1968). См. ниже Таблицу 4. При сопоставлении текстов заметны некоторые различия.

В отрывке, представленном Одоевцевой по памяти, пять строк: первая строка графически разбита. Это неудивительно, поскольку ритмически она состоит из двух симметричных отрезков. В расшифровке Лукницкого это обычное четверостишие. Третья строка у Одоевцевой читается: «В широкие синие степи твои», у Лукницкого: «В небесные, черные степи твои». Одоевцева запомнила, что речь идет о небе, но подставила более привычный образ «синего неба», опустив при этом слово

«небесные»: метафора *in praesentia* (небесные степи) стала метафорой *in absentia* (синие степи). Однако «черные» степи лучше согласуются со звездами на чешуе дракона.

<p>Простерла Змея на горячих ступенях Зеленой туникой обтянутый стан, Народ перед нею стоит на коленях, И струны звенят и грохочет тимпам.</p> <p>И девочке чудно, как выгнуты луки, Как рвутся слоны, как храпит жеребец, Но вот перед ней простирающий руки Двурогой тиарой увенчанный жрец.</p> <p>«О, дочь Грегору, венценосного Змия, Найденная князем, не знавшим жены, На склонах Агира, в долине Хэмиэ, Где Урр, низвергаясь, гремит с крутизны.</p> <p>Два славные года ты правишь над нами, И сборщикам некуда деть податей, Пшеница сам-десять, отлично с быками, И жены рожают здоровых детей.</p> <p>Во храме двухтысячестопном со мною Жрецы ежедневно твой славят приход, Питаясь высокостоящей луною, Священный рубин еженощно растет.</p>	<p>Да примет царевна молитвы святые, Народ-змиеносец, молитвы — твои, Склонитесь же люди, венчайте дочь Змия!» Вдруг голос: «Убейте отродье змеи!..»</p> <p>Сто рук поднялось над седой головою, Сто ног замесило кровавую грязь, И вторило эхо немолчному вою, Над мертвым отгулами камня глумясь.</p> <p>И встала царевна с горячих ступеней И тонкую руку простерла вперед: «Свершилось, свершилось —священных оленей, Крылатых оленей я слышу полет.</p> <p>Отец мой, отец мой, к тебе, семиглавый, В небесные, черные степи твои, Иду приобщиться немеркнувшей славой, Двенадцатизвездной твоей чешуи».</p> <p>[Гумилев 4: 147-148]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Таблица 4

Возникло расхождение и с датировкой, что меняет представление об участниках создания текста. По Одоевцевой, стихотворение возникло в период работы Гумилева в Институте живого слова (1918 – 1920). Она не называет точной даты написания, но размещает его в период до открытия Литературной студии, то есть до лета

девятнадцатого года: «... в “Живом слове” до конца 1920 года у него оставалось всего три-четыре слушателя — включая меня, бесменно присутствовавшую на его лекциях и занятиях» [ИО-1988: 35].

Она перечисляет окружавших ее молодых поэтов, поступивших с нею в Литературную студию: Л. Лунц, Раиса Блох, Нельдихен, Коля Чуковский, Вова Познер, Шкапская и Ада Оношкович-Янцына. Создается впечатление, что именно эти люди могли участвовать в создании баллады.

Дата Лукницкого – более поздняя – 21.02.1921. Лукницкий опирается на записи члена студии Д. Б Беркович, которая утверждала, что «фактическими членами студии были: она сама, О. Арбенина, Ваксель, Нат. Вяч. Голубицкая-Корсак, Кобозева, Матиссон, Мар. Ив. Попова, Конст. Вас. Соколов, В. Кровицкая, Ванда Валувич и Одоевцева, которая здесь упомянута под девичьей фамилией Гейнике (у Беркович написано «Генике»)). Как видим, состав участников – совершенно иной.

Хотя Одоевцева прямо не говорит, что участвовала в создании «Дочери Змия», но это предполагается логикой событий, и запись Беркович это косвенно подтверждает. Что же ей не нравилось в гумилевской модификации жанра?

По форме это — классическая баллада. Она написана характерным для баллады четырехстопным амфибрахием. Правда, Гумилев ставил перед студистами техническую задачу – использовать трибрахии, т.е. пропуски ударений на иктах (трибрахии для трехсложников – то же, что пиррихии для двусложников).

Такие пропуски действительно имеются в строках 17 и 19, а одну строчку с трибрахием Гумилев предложил сам: это и есть та самая финальная 36-я строка «Двенадцатизвездной твоей чешуи» (трибрахий приходится на первую половину сложного слова «двенадцатизвездной»). Возможно, это одна из причин, почему Одоевцева запомнила эту строфу, но одновременно это причина и того, почему ей не нравилась ни строка, ни баллада в целом.

Она прямо пишет, что ей не нравились чисто технические задания в поэзии, например стихи Гумилева, сочиненные с помощью рифмовника. «Двенадцатизвездная чешуя», действительно звучит неполне внятно — с учетом того, что звезд гораздо меньше, чем чешуек. Можно, конечно, представить чешуйки в виде 12-конечника или 12 звезд на чешуе. Прямая связь этого образа с небом

подсказывает образ 12 зодиакальных созвездий (допустим, представленных своими альфами). В этом случае сам дракон (змей) принимает вид уробороса, то есть свернувшегося в кольцо змея или дракона, кусающего себя за хвост и символизирующего обычно замкнутость природных циклов, собственно – высший порядок.

Чтобы лучше понять, что это за змей, попробуем разобраться с общим содержанием баллады. Она повествует о юной царевне, дочери змея Грегору, найденной князем в неких землях и уже два года правящей неким народом. Ее правление привело к процветанию, о чем и сообщает народу жрец на празднике, к которому и приурочено основное сюжетное время. Однако речь жреца к «народу-змиеносцу» (вспоминается, конечно «народ-богоносец») вызывает бунт и призывы убить «отродье змеи». Погибает и жрец, и царевна. Заканчивается баллада обращением девушки (или ее души) к небесному отцу-дракону, с которым она воссоединяется после смерти.

Основной сюжетный конфликт базируется на изначальной многозначности образа Змея. Слова «змей» и «дракон» используются в тексте как синонимы. Слово «дракон» имеет более определенную семантику (это фантастическое существо, обычно с конечностями, крыльями и т. д.), «змей» же многозначнее и может означать в том числе и «дракона». Девушка имеет в балладе человеческий облик, но в момент смерти переходит в царство отца-дракона, что соответствует мифическим представлениям о связи змей (и драконов) с загробным царством, а в более широком контексте – с миром духов, богов, вечностью, метафизикой и т.д.

Характерной чертой баллады «Дочь Змия» является инверсия классического змееборческого сюжета, где герой или бог сражается с чудовищем (Зевс, Геракл, Персей, Тор, Зигфрид, Св. Георгий, Добрыня Никитич и т.д.). Героиня баллады, однако, не является монстром. Напротив, ужасно ведет себя народ, который губит невинную царевну. Дополнительную остроту этому сюжету, казалось бы оторванному от современности, придает параллель с революционной ситуацией в России (если в это углубляться, можно даже задуматься о параллелях с инсинуациями в адрес царицы). В более широком контексте можно было бы

вспомнить сюжеты о страхе перед разного рода «ведьмами» (например, рассказ А. Куприна «Олеся» и т.п.).

Таким образом, инверсия змеборческого сюжета – переворачивание ценностных оппозиций – хотя и идет в разрез с основной традицией, но не является беспрецедентным. Близкие по неоднозначности «серпентологические» мотивы можно встретить, как в современной Гумилеву и Одоевцевой литературе, так и в Библии, и в фольклоре. Например, у Федора Сологуба драконом именуется солнце, а библейское слово «серафим» буквально означает скопище змеев или молний. Героиня сказки «Царевна-лягушка» также может служить типологической параллелью к ситуации баллады.

Но, пожалуй, наиболее явный аналог сюжета баллады – тема картины Н. К. Рериха «Змиевна», с которой Гумилев мог познакомиться еще в 1907 г. в Париже, где он познакомился с художником. Картиной Рериха можно было бы проиллюстрировать экспозицию балладной фабулы:

О, дочь Грегору, венценосного Змия,
Найденная князем, не знавшим жены,
На склонах Агира, в долине Хэмиэ,
Где Урр, низвергаясь, гремит с крутизны.

Гумилев знал, что во многих мифах (египетских, греческих, славянских, индийских, японских) змеиные образы наделены позитивной окраской. Достаточно вспомнить змею Асклепия, бога медицины. Параллельно с «Дочерью Змия» была написана поэма Гумилева «Дракон» (1921), где дракон представлен носителем мудрости. НКРЯ дает в поиске по текстам Гумилева не менее 32 упоминаний змей / змиев / змеев и 21 — драконов (в сумме – 53 упоминания). В большинстве случаев, змеи по контексту имеют нейтральную окраску, а драконы — нейтральную и **положительную**.

Гумилев, как и его учитель Брюсов, увлекался жанром баллады, но к началу 20-х, вероятно, считал его уже старомодным (хотя его «Заблудившийся трамвай», все еще близок этому жанру). Он также не смог в должной мере оценить собственную балладу Одоевцевой – «Балладу о Толченом стекле», которая автору очень

нравилась: «Я была уверена, что мне наконец удалось сочинить что-то стоящее, что-то свое». Гумилев, однако, счел балладу «недурной», но неактуальной:

Очень хорошо. Только сейчас никому не нужно. Никому не понравится. Большие, эпические вещи сейчас ни к чему. Больше семи строф современный читатель не воспринимает. Сейчас нужна лирика и только лирика. А жаль — ваша баллада совсем недурна. И оригинальна. Давайте ее сюда. Уложим ее в братскую могилу неудачников [ИО-1988: 90].

Примечательно, однако, что именно благодаря жанру баллады (и особенно — названному произведению) Одоевцева и получит признание в литературных кругах, о чем позднее, уже десять лет спустя, припомнит и Виктор Шкловский в статье «Юго-Запад» (1933). Причем мнение Шкловского об актуальности баллады и вообще нарративной поэзии будет полностью противоположно гумилевскому.

Одоевцева упоминает, что Шкловский помнил ее «Балладу об извозчике». В книге эта баллада впервые упоминается в контексте встречи с Маяковским, когда тот путает стихи Одоевцевой и Ады Оношкович, а Шкловский приводит строчку из этой баллады по памяти и говорит:

«А Ирина Одоевцева — это “Лошадь поднимет ногу одну”... “Баллада об извозчике”. Слыхали, конечно?» [ИО-1988: 43].

Вероятно, эта баллада была самым известным стихотворением Одоевцевой (либо Шкловский обращает внимание на то, что могло понравиться Маяковскому, известному «Хорошим отношением к лошадям»). Парафраз строк из «Баллады об извозчике» попадает и в «Балладу об издатель» Г.Иванова.

Мы видели по разбору «Двора чудес» Одоевцевой, что она и сама была не чужда ультра-романтической тематики, включая образы разных змей, саламандр и т.п. Но в книге «На берегах Невы» эта сторона ее творчества оказывается затушевана. На первый план выдвигаются более «современные» баллады. Все же и позднее Шкловский помнил о ее романтической фантастике:

Тогдашние петербуржцы, младшие акмеисты — Владимир Познер, Ирина Одоевцева и по-иному Николай Тихонов пришли к сюжетному стиху через подражание английской балладе [Шкловский: 471].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе мы рассмотрели поэтику двух книг И. Одоевцевой – «Двор чудес» (1922) и «На берегах Невы» (1967) в первом приближении. Сколько-нибудь заслуживающей истории изучения они пока не имеют. Рассматривать их следует вместе потому, что они дают два дополняющих друг друга взгляда на литературный дебют Одоевцевой.

Если не считать публикаций отдельных стихотворений, «Двор чудес» был истинным дебютом Одоевцевой как поэтессы. Полагаем, что нам удалось показать продуманность композиции этой поэтической книги, в которой сочетаются три основных жанра: лирическое стихотворение, баллада и поэма. Мы проанализировали разные аспекты поэтики книги: ее заглавие, эпиграфы, датировки, мотивный и сюжетный репертуар, отчасти репертуар размеров (неклассические мы рассматривали как одну категорию). Мы проследили устойчивые приемы и лейтмотивы (мотив переселения душ, «кошачьи» образы), в частности, наиболее явные отсылки и общие места.

Наибольший интерес для нас представлял анализ так называемой «современной баллады» Одоевцевой, в которой современность сочетается с традиционной фантастикой. Мы убедились, что по линии фантастики Одоевцева зашла довольно далеко, завершив книгу романтической поэмой из условного европейского средневековья.

Давая ретроспективный взгляд на свой дебют в 1967 г. в книге «На берегах Невы», Одоевцева во многом меняет перспективу. Гораздо важнее, чем публикация первой книги в 1922 г. для нее оказывается предшествующий период общения с Гумилевым. Здесь она открыто воздает ему дань памяти, тогда как в книге «Двор чудес» он присутствовал только анонимно. Одоевцева во многом ориентируется на мемуарную книгу Георгия Иванова «Петербургские зимы», но восполняет и те пробелы, которые оставил ее муж, поскольку Гумилеву посвящено гораздо меньше места у Иванова. Новаторским в книге Одоевцевой оказалось и обильное и очень искусное цитирование стихов самых разных авторов.

Мы заметили, что значительное место, отведенное Гумилеву, в какой-то степени вытеснило из книги образ Г. Ианова, который косвенно присутствует в нем с самого начала, поскольку уже заглавие отсылает к его стихотворению. Но Одоевцева не стремится к созданию «культа» Гумилева, его образ дан как сложный и противоречивый. В специальном разделе о коллективной работе над балладой «Дочь Змея» мы показали, что Одоевцева пыталась ретроспективно дистанцироваться от некоторых традиций, унаследованных ею от Гумилева и преуменьшить роль романтической фантастики в собственном творчестве.

Несомненно, анализ обеих книг Одоевцевой – и «Двора чудес», и «На берегах Невы» – должен быть продолжен. Настоящая работа далеко не исчерпывает заявленной в работе проблематики литературного дебюта Одоевцевой. И, разумеется, за изучением дебюта должно последовать изучение других книг писательницы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. ИО-1922: *Одоевцева И.* Двор чудес: Стихи 1920–1921 гг. Пг.: Мысль, 1922. 64 с. Тираж 2000 экз.
2. ИО-1967: *Одоевцева И.* На берегах Невы. Вашингтон, 1967.
3. ИО-1983: *Одоевцева И.* На берегах Сены. Париж, 1983.
4. ИО-1988: *Одоевцева И. В.* На берегах Невы. М., 1988.
5. ИО-1998: *Одоевцева И.* Избранное. М., 1998.
6. ИО-2011: *Одоевцева И. В.* Зеркало: Избранная проза. М., 2011.
7. Ахматова 1: *Ахматова А.* Сочинения в 2 т. Т. 1. М, 1990.
8. Блок 1960: *Блок А. А.* Собр соч.: В 8 т. М.;Л., 1960–1963.
9. Булгаков: *Булгаков М. А.* Белая Гвардия. М., 2015
10. Гумилев 1988: *Гумилев Н. С.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988.
11. Гумилев 3: *Гумилев Н.С.* Полное собр. Соч. в 10 т. Т. 3: Стихотворения и поэмы 1914-1918. М.,1999
12. Гумилев 4: *Гумилев Н.С.* Полное собр. Соч. в 10 т. Т. 4: Стихотворения и поэмы 1918 — 1921. М., 2001
13. Евтушенко 2016: *Евтушенко Е. А.* Ирина Одоевцева // Поэт в России — больше, чем поэт. Десять веков русской поэзии: В 5 т. Т. 4: От Александра Вертинского до Ильи Сельвинского. М., 2016. Цит. по: Красавица и поэт // Новые известия. 1 сент. 2006 г. <https://newizv.ru/news/culture/01-09-2006/53106-krasavica-i-poet>
14. Жуковский: *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т., Т. 2 М., Л., 1959
15. Иванов 1994: *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. / Сост., подгот. текста Е. В. Витковского, В. П. Крейда, коммент. В. П. Крейда, Г. И. Мосешвили. М., 1994.
16. Иванов 2010: *Иванов Г.* Стихотворения / Вступ ст., сост., подгот текста и примеч. А. Ю. Арьева. СПб.; М., 2010.
17. Колоницкая 2001: *Колоницкая А. П.* «Все чисто для чистого взора» (Беседы с И. Одоевцевой). М., 2001.

18. Мочульский: *Мочульский К. В.* Кризис воображения: статьи, эссе, портреты. М., Берлин, 2017.
19. Паустовский З: *Паустовский К.* Собрание сочинений: В 6 т. М., 1957. Т. 3: Повесть о жизни.
20. Пушкин: *Пушкин А. С.* Полное собр. соч. В 10 т. Издание четвертое. Л., 1978. Т. 5.
21. Шкловский: *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет (статьи — воспоминания — эссе 1914-1933). М., 1990.

Исследования

22. Агеносов 1995: *Агеносов В. В.* Г. В. Иванов (1894–1958) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 1995. № 2. С. 103–108.
23. Арьев 2009: *Арьев А. Ю.* Жизнь Георгия Иванова: Документальное повествование. СПб., 2009. <http://www.rulit.me/books/zhizn-georgiya-ivanova-dokumentalnoe-povestvovanie-read-61247-1.html>:
24. Беляева 2014: *Беляева А. В.* Автобиографические мотивы поздней прозы Г. Н. Кузнецовой // Пушкинские чтения – 2014. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст Материалы XIX международной научной конференции. 2014. С. 297–302.
25. Боброва 1995: *Боброва Э. И.* Ирина Одоевцева: поэт, прозаик, мемуарист: лит. портрет. М., 1995.
26. Витковский 2002: *Витковский Б.* «Мне нравятся неправильности речи...» // Одоевцева И. Избранное. М., 1998. С. 5–30.
27. Звонарева 2016: *Звонарева Л. У.* Автографы Зинаиды Гиппиус, Екатерины Таубер, Ирины Одоевцевой и Зинаиды Шаховской в книжном собрании Ренэ Герра // Издательское дело в России и за рубежом: история, современное состояние, проблемы и перспективы. Киров, 2016. С. 16–28.
28. Ерошевская 2018: *Ерошевская М. В.* Образ лирической героини в поэтическом сборнике «Двор чудес» И. Одоевцевой // Уральский филологический вестник. 2018. № 5. С. 40–50.

29. Ерошевская 2019: *Ерошевская М. В.* Ирина Одоевцева. «Он сказал: «Прощайте, дорогая!...». Анализ одного стихотворения. // Всероссийский конкурс филологического анализа текста (26 апреля 2019 г.). <http://www.amgpgu.ru/filolog/detail.php?id=17381036>
30. Иваницкая 2006: *Иваницкая С. Л.* О русских парижанах. «Сколько их, этих собственных лиц моих?» М., 2006.
31. Крейд 2007: *Крейд В. П.* Георгий Иванов. М., 2007. Цит. по: <https://coollib.com/b/2593/read>:
32. Кузнецова 2005: *Кузнецова А. А.* Идеюное и художественное своеобразие мемуарной прозы второстепенных писателей русской литературной эмиграции: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2005.
33. Кучкина 2008: *Кучкина О.* Смертельная любовь. М., 2008.
34. Леонтьева 2016: *Леонтьева А. Ю.* «Кот ученый» Н.С. Гумилёва и И. В. Одоевцевой в интертекстуальном аспекте // Слово и текст в свете современных исследований филологических наук. Нижний Новгород, 2016. С. 14–22.
35. Минец 2011: *Минец Д. В.* Гендерная концептосфера женского мемуарно-автобиографического дискурса: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Вологда, 2012.
36. Минец-Лаврова 2009: *Минец Д. В., Лаврова С. Ю.* «Мужское» и «женское» в аспекте коммуникативного стиля автодокументальных женских текстов: способы и модели саморепрезентации // Вестник Череповецкого государственного университета. 2009. Т. 4. С. 35–41.
37. Николеску 2003: *Николеску Т.* Женские индивидуальности русского зарубежья: русские писательницы во Франции. Fichtenwalde, 2003. (Frauenliteraturgeschichte; Bd. 17).
38. Попов 2014: *Попов А. В.* Архивная россиянка во Франции // Культура русского зарубежья: прошлое и настоящее. Курск, 2014. С. 305–316.
39. Попов 2015: *Попов А. В.* Архивная россиянка во Франции и российско-французское архивное сотрудничество // Вестник РГГУ. Серия: Документоведение и

архивоведение. Информатика. Защита информации и информационная безопасность. 2015. № 2 (145). С. 128–142.

40. Рубинс 2011: *Рубинс М.* Вступ. ст., сост. и коммент. // Одоевцева И. В. Зеркало: Избранная проза. М., 2011.
41. Саакянц 2002: *Саакянц А. А.* Только ли о Марине Цветаевой? Воспоминания. М., 2002.
42. Сотников 2009: *Сотников С. А.* Семья и брак в период гражданской войны в России в 1917–1922 годы: социальная специфика и ментальность // Сервис plus. 2009. № 4. С. 3–7.
43. Юркина 2016: *Юркина А. Н.* Банальность как тема и как художественная стратегия в творчестве писательниц-эмигранток // Литература как форма социальной и индивидуальной рефлексии: материалы XIX Всероссийской научно-практической конференции словесников. 2016. С. 70–76.

Kokkuvõte

Käesolev töö käsitleb I. Odoevtseva kahe raamatu poeetikat. Need raamatud on "Imede hoov" (1922) ja "Neeva randadel" (1967). Raamatuid polnudki tänaseks põhjalikumalt uuritud. Uurida tuleb neid koos sellepärast, et üksteist täiendades nad annavad pildi Odoevtseva kirjanduslikust debüüdist. Kui mitte arvestada mõnede üksikute luuletuste publikatsioone, oli "Imede hoov" Odoevtseva tõeliseks poeetiliseks debüüdiks. Arvame, et meil õnnestus näidata selle luulekogumiku kompositsiooni läbimõeldust, milles ühenduvad kolm põhilist žanri: lüüriline luule, ballaad ja poeem. Oleme analüüsinud raamatu poeetikat erinevatest aspektidest: raamatu pealkiri, epigraafid, daatumid, süžeede ja motiivide repertuaar, värsimõõt (mitteklassikalisi käsitlesime ühe rühmana). Uurisime püsivaid kunstilisi võtteid ja leitmotiive (hingede ümberasumise motiiv, "kassi" kujundid), samas ka suuremal määral jälgitavaid viiteid ning üldisi kohti. Suuremat huvi pakkus Odoevtseva "modernse ballaadi" analüüs. Ballaadis on ühendatud kaasaegsus ja traditsiooniline ulme. Oleme veendunud, et ulme liin läks küllaltki sügavale, lõpetades raamatu romantilise poeemiga keskaegses Euroopas. Meenutades oma debüüti 1967. aastal raamatus "Neeva randadel" muudab Odoevtseva suurel määral perspektiivi. Palju tähtsam tema jaoks oli periood, kui ta suhtles luuletaja N. Gumiljeviga enne raamatu esimest publikatsiooni 1922. aastal. Raamatus "Neeva randadel" osutab ta avalikult au tema mälestuseks, samas kui "Imede hoovis" oli ta anonüümsena. Odoevtseva orienteerus paljuskki Georgi Ivanovi memuaaride raamatule "Peterburi talved", kuid täidab ka oma mehega teatud lünki, kuna Ivanov käsitleb Gumiljevi palju vähem. Eesrindlikuks oli Odoevtseval erinevate autorite luuletuste tsiteerimine. Oleme märganud, et koht, mis oli eraldatud Gumiljevi jaoks, mingil määral tõrjus G. Ivanovi kuju, kes kaudselt oli seal algusest, kuna isegi pealkiri viitab tema luuletusele, kuigi Odoevtseva ei püüagi rajada Gumiljevi kultust. Tema kuju on keeruline ja vasturääkiv. Ühes peatükis näitame kuidas Odoevtseva üritas distantseeruda retroperspektiivis Gumiljevist pärinevatest traditsioonidest ning vähendada ulme osakaalu oma kunstis kollektiivse ballaadi "Ussi tütar" näitel. Kahtlemata tuleks jätkata mõlema raamatu, "Imede hoov" ja "Neeva randadel", analüüsi. Käesolev töö ei ammenda kindlasti kogu Odoevtseva debüüdi probleemistikku. Loomulikult peaks debüüdi uurimisele järgnema ka kirjaniku teiste raamatute uurimine.